OMBRE ROSSE

RIVISTA DI CINEMA N. 3 DICEMBRE 1967

3

Biblioteca Gino Bianco

EINAUDI

vi consiglia

**AUTOBIOGRAFIA
DI MALCOLM X**

Un libro sconvolgente, indispensabile
per capire la tragedia dei negri americani
in lotta per i « diritti umani »

**VICTOR SERGE
L'ANNO PRIMO
DELLA RIVOLUZIONE RUSSA**

La Rivoluzione vista da un protagonista:
una narrazione che ha la vivacità di una cronaca,
e il respiro di una interpretazione storica

**VLADIMIR MAJAKOVSKIJ
LENIN**

Il celebre poema,
tradotto e presentato da A. M. Ripellino

**PETER WEISS
MARAT-SADE**

Il successo dell'anno,
sulle scene del « Piccolo » di Milano, e sugli schermi
per la regia di Peter Brook

**ANDRÈ BRETON
POESIE**

L'antologia 1919-1948 predisposta
dallo stesso Breton. Versione di Giordano Falzoni
col testo originale a fronte

Chiedete in libreria
Il manifesto delle 36 novità Einaudi per Natale

Biblioteca Gino Bianco

OMBRE ROSSE

RIVISTA TRIMESTRALE DI CINEMA / numero 3; dicembre 1967 / Comitato di redazione: S. Annoni, P. Arlorio, P. Bertetto, G. Fofi, M. Negarville, G. Tinazzi, G. Torri, G. Volpi; responsabile: G. Tinazzi / corrispondenti: Roma: B. Gamberotta; Parigi: M. Ciment; Barcellona: R. Gubern; Messico: T. Perez Turrent; segretario di redazione e grafico: G. Torri; redazione presso Torri, via Vela 35, Torino / stampa: Fratelli Scaravaglio e C., Torino; Autorizzazione del Tribun. di Torino n. 1870 del 27-4-1967 / 1 numero L. 300, numeri speciali L. 500; abbonamento (a 4 numeri): Italia L. 1000; estero L. 1500; abbonamento sostenitore L. 5000 da versare sul c.c. n. 2/44787 intestato a G. Torri; spedizione in abb. post. IV gruppo, 2° semestre 1967

SOMMARIO

I 400 COLPI 2

LUIS BUÑUEL

LA SEMPLICITA' DEL GENIO (intervista) di A. M. Torres, V. Molina-Foix, M. Pérez Etremera e C. Rodriguez Sanz 3

UN LEONE CHE MORDE (Bella di giorno) di M. Negarville 16

QUALE CINEMA?

GODARD IL GUERRIGLIERO (La cinese) di G. Volpi 21

LE PECORE DELL'ORDINE (Les pâtres du desordre) di G. Fofi 28

UNA RONDE EROTICO-POLITICA (La Cina è vicina) di G. Rondolino 31

LA NEGAZIONE ASSOLUTA DI BRESSON (Histoire de Mouchette) di G. Volpi 35

UN FOTOGRAFO, UN DELITTO, UNA PALLA DA TENNIS (Blow up) di M. Morandini 41

CONGETTURE SULL'EDIPO (Edipo re) di P. Bertetto 45

IL CINEMA AMERICANO DELLA FALSA COSCIENZA

AUTUNNO SENZA CHEYENNE (Ford e Missione in Manciuria) di P. Arlorio 53

SEGNI DI RISCONTRO SU UNA VECCHIAIA FELICE (Hawks e El Dorado) di G. Fofi 58

In copertina: Catherine Deneuve in « Bella di giorno » di Luis Buñuel

Biblioteca Gino Bianco

I 400 COLPI

	FOFI	TINAZZI	VOLPI	BALDELLI	ARLORIO	BERTETTO	CORETTI	TORRI	ANNONI	NEGARVILLE	RONDOLINO	CIMENT	REGALDO	MICCICHE (*)
BELLA DI GIORNO (L. Buñuel)	★★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★	★★★	★★	★★
EL DORADO (H. Hawks)	★★★	★	★★		★★		★★	★★	★★	★★★	★★★	★★★	★★	★
LA CINA E' VICINA (M. Bellocchio)	★★	★	★★	★★	★★	★	★	★★	●	★	★★★	★★★	★	★
CAROVANA DI FUOCO (B. Kennedy)					★		★		★	★	★	★	★	
IL MASSACRO DI SAN VALENTINO (R. Corman)		★	★				★★		★★			●●		
DUE PER LA STRADA (S. Donen)		●●	●		★★		●		★		★★	★★		★
COMINCIO' PER GIOCO (B. Silverstein)								★	★					
RIFLESSI IN UN OCCHIO D'ORO (J. Huston)	★★		★				●	★	●		★			
DUE STELLE NELLA POLVERE (A. Laven)							★	●	★	★			●	
EDIPO RE (P. P. Pasolini)	●	★★	★	★★	●	★★	●	●	●	●	★★★	★	●	★★
C'ERA UNA VOLTA (F. Rosi)	★	●	●	●			●		●					●
DELITTI E CHAMPAGNE (C. Chabrol)	●				●	●		●	●	●●	●	★		
ADDIO LARA (R. Hossein)					●●			●●				●●	●●	
FAI IN FRETTA AD UCCIDERMI (F. Maselli)	●●	●●	●						●					●
LO SCATENATO (F. Indovina)		●●				●	●●		●●					●●
UN UOMO PER TUTTE LE STAGIONI (F. Zinnemann)	●●	●	●	●	●		●	●●	●			●		★
SI VIVE SOLO DUE VOLTE (L. Gilbert)	●●	●		●	●●	●	●		●		●	●		●
VIVERE PER VIVERE (C. Lelouch)	●●				●		●●	●●	●	●●		●		●●
LO STRANIERO (L. Visconti)	●●	●	●●	●●	●●	●●	●	●●	●●		●	●		●

●● orribile ● inutile ★ discreto ★★ interessante ★★★ eccellente

(*) Invitato / « Avanti! »

BUNUEL

intervista con il regista

LA SEMPLICITÀ DEL GENIO

(Era una sera del mese di gennaio e ci stavamo dirigendo verso un appartamento della Torre di Madrid, abituale rifugio di Luis Buñuel durante i suoi soggiorni madrileni. Era l'occasione, desiderata da tutti coloro che minimamente si interessano di cinema, per vedere e toccare con mano il mito vivente della cultura spagnola del dopoguerra. Mitici e misteriosi furono, in effetti, i preliminari della conversazione, quando entrammo nell'immenso appartamento in mezzo ad un turbinio di vento che entrava dalle terrazze di questo 21° piano e Buñuel — in pantaloni neri con un enorme cinturone sull'abbondante perimetro addominale, camicia bianca e farfallino da cameriere di provincia — ci accolse sorridendo e leggendo il biglietto di presentazione che ci aveva dato Ricardo Muñoz Suay, grande amico di Buñuel ed organizzatore di questo incontro. Attorno, per tutti gli angoli del grande salone dell'appartamento vi sono pacchi e valigie, in quanto Buñuel, come ci dice lui stesso, parte per Parigi questa notte; si dispiace, per questo, di non poterci offrire del vino, elemento fondamentale, secondo lui, di ogni riunione di questo genere. Finalmente ci sediamo ed egli annota meticolosamente i nostri nomi (« conosco tanta gente che ho paura di dimenticare i vostri nomi »), incominciamo l'intervista. Il mito svanisce).

BUÑUEL: Siete studenti? Io sono laureato in storia nella facoltà di lettere e filosofia dell'università di Madrid, però ho studiato poco e male per ragioni di famiglia. In effetti amavo guadagnare tempo, perdendo tempo con i miei amici. Adesso mi spiace di non avere una cultura più

Biblioteca Gino Bianco

vasta, a vent'anni l'unica cosa che facevo era perdere tempo, meno male.
INTERLOCUTORI: *Attualmente è preferibile non frequentare né studiare alcuna facoltà, non si impara niente di interessante.*
Neppure prima.
Non sappiamo se conosce l'esistenza del premio « Luis Buñuel ».
Sì, lo conosco, mi diedero una lista con otto firme, eravate voi?
Sì. Alcuni firmarono a Cannes e altri a Venezia.
E' stato dato solo due volte, no?
Tre. A Venezia quando fu creato, a Cannes l'anno seguente e di nuovo a Venezia nel '66. Fu molto simpatico, eravamo un gruppetto di critici spagnoli a Venezia, ci riunimmo e decidemmo di creare un premio intitolato « Luis Buñuel » e l'abbiamo dato quella prima volta ad una pellicola di Luis Buñuel (1).
Per dare un premio così importante sembrate molto giovani.
Non tanto, non tanto...
(Buñuel insiste sul problema della mancanza di vino. Ha delle bottiglie, però sono già nelle valigie per il viaggio a Parigi dove va a definire gli ultimi dettagli della sua pellicola) (in seguito Buñuel preciserà che le bottiglie se le era bevute lui e che, in tutti i casi, Parigi non è un deserto).

"Bella di giorno" e "Il monaco"

E' contento di « Bella di giorno »?
Ci sono delle scene che mi interessano molto, altre molto poco. Il soggetto non mi piace per niente, l'ho accettato per riuscire a fare una cosa che mi piacesse da un'altra che non mi piaceva niente. Posso dire questo: che è stata girata con la massima libertà, il che vuol dire che sono l'unico responsabile. Ora, per fortuna, è terminata, mi resta solo da controllare la sonorizzazione a Parigi e poi torno in Messico. Mi stancano molto le pellicole lunghe, per questo sono molto veloce quando giro, è un gran vantaggio per i produttori. Per questa pellicola avevo dieci settimane di tempo e l'ho portata a termine in otto perchè ero stufo di cercare angolazioni e di dire sciocchezze agli attori. Ho impressionato 18.000 metri di pellicola quando nelle produzioni economiche se ne impressionano 24.000 o 25.000 metri. Io giro già montando e non faccio mai scene in più per coprirmi. Dopo, per montare, l'unica cosa che resta da fare è tagliare i ciak ed attaccare gli spezzoni. Così per il montaggio di questa pellicola ho impiegato dodici ore e dopo gli addetti al montaggio stettero dodici giorni aggiustandola. Ciò che più mi piace è il lavoro anteriore e successivo al girare, l'elaborazione della sceneggiatura ed il montaggio; soprattutto il montaggio. Negli Stati Uniti ho lavorato come montatore, un montatore « sui generis ».
La pellicola andrà a qualche festival?
Non so, questo riguarda il produttore, una volta terminato il film non

Biblioteca Gino Bianco

me ne occupo più nè torno mai a rivederli: penso comunque di si, in quanto è una pellicola « ufficiale », preparata perché abbia grandi manifesti, ho avuto dei buoni attori...

Di gran nome...

Sapete già che è una pellicola pornografica... No, no, io dico che è di un erotismo casto, per quanto possa darsi che abbia complicazioni con la censura. Non cerco mai di scandalizzare, però si scandalizzano (2).

E' a colori, vero?

Si, è la mia terza pellicola a colori: « Robinson Crusoé », « La muerte en este jardin » (La selva dei dannati), e questa. Come operatore ho avuto Gacha Vierny, quello di « L'anno scorso a Marienbad ». E' straordinario, mi ha fatto riconciliare con il colore.

Cosa è successo con « Il monaco », non lo girerà più?

Oggi in Francia tutti vogliono che io lo faccia, però non ne ho voglia, sono molto incerto, avevo tutto preparato per incominciare a girare in ottobre (3), però dissi al produttore che prima di incominciare andavo a riposarmi per un mese in Messico, invece di uno mi fermai quattro mesi e quando sono tornato i produttori si erano divisi e la società si era sciolta. Quando tornarono di nuovo insieme mi chiamarono perché la facessi ma non mi piaceva più... Con tutti questi contrattempi son arrivato a finire solo un quarto della sceneggiatura. Mi succede di scrivere una storia che mi piace molto e poi per un anno desiderare di non rileggerla e di non parlarne, mi è impossibile girarla, non ne ho voglia.

Però ci sembra che lei abbia lavorato abbastanza per questa sceneggiatura, non è vero?

Si, vi ho già detto che è una delle cose che mi interessa di più sceneggiare. Ho fatto tutte le sceneggiature delle mie pellicole, però ho bisogno di lavorare con uno scrittore. Io sono uno scrittore mancato, ho un difetto che mi impedisce di esserlo, la ripetizione, in psichiatria ha un suo nome. Per esempio mi metto a scrivere una lettera: « Caro Pepe, ti scrivo perché mia madre mi ha scritto dicendomi che non ti può scrivere e mi scrive che ti scriva io... ». Vedete, cinque volte la stessa parola in una riga; devo strappare il foglio, così tutto, « la circolazione è impossibile, non si può circolare con questa circolazione... » niente, strappo il foglio. Ciò che io ci metterei tre giorni a scrivere uno scrittore lo fa in tre ore. Parliamo, discutiamo, poi l'altro scrive.

Mexico lindo

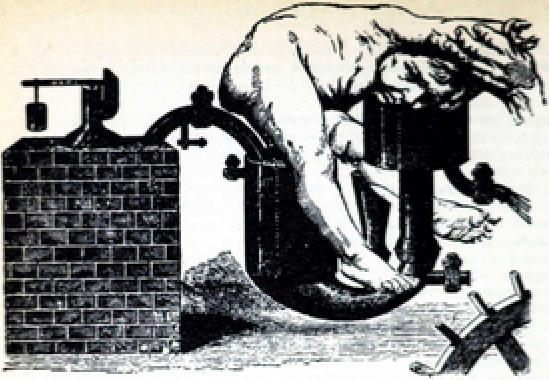
Dove preferisce lavorare, in Messico o in Francia?

Preferisco la Francia, perché è più comoda ed ha più fondi.

Che passaporto ha?

Messicano, il migliore del mondo perché è in buone relazioni con tutti i paesi... Solo qui in Spagna quando mi fermo un po' di tempo devo andare alla polizia ogni tre mesi e svolgere alcune formalità. Lo sapevate

Biblioteca Gino Bianco



« La femme 100 têtes », collage / Max Ernst, 1929

che stavo per avere il passaporto statunitense? Ero da otto anni negli Stati Uniti e avcvo già passato il primo esame quando un produttore francese mi propose di girare « La casa di Bernarda Alba », che non mi piace molto, però è una base solida. Arrivato in Francia del film non si fece nulla e così del passaporto, fortunatamente. Per niente al mondo vorrei essere nordamericano.

Le piace il Messico?

Sì. E' un paese molto tranquillo; molto libero perché nessuno parla, è come una giara d'olio. Però se qualcuno parla lo menano.

Lì la rivoluzione è costituzionalizzata, hanno il P.R.I., partido revolucionario institucionalizado.

Sì, è vero. Istituzionalizzata. Il 1° maggio c'è una manifestazione di 800.000 lavoratori, anche il mio sindacato ci va e sfilano gli elettricisti, i tecnici e tutti, ognuno con un cartello « Siamo con te » « Avanti », però se qualche poveraccio tira fuori un cartello di protesta lo picchiano. Io non sono mai andato, non mi piacciono queste cose. Quello che ha di buono il governo è che sta in buone relazioni con tutti tranne che per cocciutaggine messicana con la Spagna.

Che libertà c'è?

La libertà intellettuale è un po' meglio che quella spagnola, però non molto, ci sono due riviste molto combattive, però mi han detto che una si è già messa d'accordo con il governo. In ogni modo è il paese più libero del Nord America.

Biblioteca Gino Bianco

Che pensa di Alcoriza?
Di tutto quello che ha girato quello che mi piace di più è la prima parte di « Tiburoneros », e anche la sua prima pellicola « Los jovenes » che non piaceva a nessuno. Era figlio di commedianti e questo lo portò a viaggiare molto. Quando cominciò la guerra aveva 19 anni e si trovava in Marocco, di lì fuggirono in Sudamerica. Spera di poter venire a lavorare in Spagna, la conosce come le sue tasche, ha vissuto nella più piccola pensione del villaggio più abbandonato.
In Europa si conosce poco.
E' vero, ed ha già fatto sei film. Il fatto è che nessuno di questi è veramente buono, decorosi si, però non così buoni come potrebbe farli. Io gli ho consigliato di scrivere soggetti con pseudonimo che in Messico son ben pagati finché non ha una cosa veramente buona e poi si butti tutto a fare solo quella. Però è sempre alle strette... quando fa un film lo pagano dopo sei mesi ed ha già finito il denaro; deve mantenere sua madre e sua suocera.
Ha lavorato molto con lei?
Si, collaborò a quattro mie sceneggiature.
E' poi riuscito a realizzare « La città e i cani »?
Se ne parlava, però non l'ha fatto, in nessun paese dell'America del Sud vogliono che si faccia. E' un film che dovrebbe essere girato in una vera scuola militare, e non glie lo permetteranno mai, e se si facesse in un altro tipo di scuola perderebbe mordente. E' un racconto stupendo (4).
Chi le interessa di più fra i giovani cineasti messicani?
Manuel Michel ha fatto una cosa molto graziosa riducendo per il cinema un racconto di Fuentes. Ripstein, un giovane di 20 anni, è quello che mi interessa di più per il momento.

L'autore giudica la sua opera

Ci sono ancora molti esiliati spagnoli in Messico?
Abbastanza, abbastanza. Il Messico ha ricevuto la parte migliore dell'emigrazione ed ora sono in posti chiave nelle case editrici, nel cinema, nel vino, nell'agricoltura, nell'industria. Tutti arrivarono in Messico spiantati come me che dovetti fare la prima cosa che trovai.
Film comandati da altri...
Si, li facevo, però sempre dentro una morale, la mia, mai parlando bene di polizia, patria, clero, esercito e neppure melodrammi. Il primo che girai liberamente fu « Estasi di un delitto », poi « Los Olvidados » e poi « Robinson Crusoé ».
Nella versione di « Estasi di un delitto » che circola in Spagna hanno tagliato una scena.
Quale?
Quando Arcibaldo tiene nelle mani gli indumenti intimi della modella.
Che sciocchezza!

Biblioteca Gino Bianco

E' per il feticismo che è proibito... Che pensa oggi de « L'âge d'or »?
Mi piace lo spirito con cui lo girammo, eravamo ancora molto giovani. Quello di burlarsi della famiglia, della chiesa, di tutte le istituzioni...
Con « L'angelo sterminatore » volle tornare allo spirito de « L'âge d'or » o farne una nuova versione?
So che si è detto e scritto questo, però non è certo, è certo che io sono lo stesso di sempre.
Nelle sue pellicole messicane della prima epoca, specialmente in « Susanna la perversa », si nota che le avevano imposto un argomento, però lei riuscì a rovesciarlo di modo che fosse tutto il contrario di quello che avevano voluto.
Sì, succedeva questo, però adesso ho il timore che non fosse abbastanza chiara la falsità del finale. Di quell'epoca quello che mi piace di più è « El ».
« Susanna » è un film molto erotico.
Sì, c'era la popputa, che risaltava molto bene.
Rosita Quintana.
Sì, sì...
Quale pellicola preferisce fra tutte quelle che ha realizzato?
Non so, non ho gusti definitivi, oggi posso dirne una domani un'altra. Ora come ora « La joven » è quella che mi piace di più. Ai suoi tempi fece molto scalpore. La comprò la Columbia e la distribuì molto male. La Columbia fa spesso di queste cose, non mi meraviglierebbe che comprasse « La caccia » per esempio, la pagasse 200.000 dollari, il che per lei è come staccarsi un'orecchia, e la distribuisse male. E' la politica di Hollywood, compra prodotti che gli potrebbero dare fastidio per evitare la concorrenza, però nel caso della Columbia è una politica artistica, comprare l'intelligenza per annullarla o metterla da parte.
Però con « La joven » sbagliarono perché è una delle sue pellicole meno apprezzate, chissà perché se è una delle migliori...
Se solo ora in Europa si incomincia... Ha influito il fatto che non piaceva né ai negri né ai bianchi. Quando si diede il film a New York un giornale di Harlem disse che avrei dovuto essere appeso per i piedi nella Quinta Strada, come Mussolini. I giornali più grandi non ne parlarono neppure. Perché un film di questo genere piaccia il negro deve essere un eroe che al gran finale salva il bianco o viceversa e nel mio film non c'erano eroi... (5).
« Simeon del deserto » non è stato ancora distribuito da nessuna parte?
No. Alatrista, il produttore è un uomo molto ricco e uno dei suoi hobbies è finanziarmi i film, però dopo risulta molto peggiore di un qualsiasi altro produttore; durante la lavorazione c'erano dei giorni che faceva mancare il pranzo alla gente, e così non si può lavorare, non voglio. Arrivò un momento in cui le condizioni economiche erano peggiori di quando giravo « Un chien andalou ». Senza mezzi economici non si può fare del cinema, riuscii solo a finire quattro bobine.

Biblioteca Gino Bianco

L'anno passato parlando a Cannes con Kawalerowicz ci disse che Alatrista gli aveva offerto di terminare il film.
Sì. E lo avevo offerto a Rocha, a Bellocchio, a Truffant, a Kubrik e non so a quanti altri. Però nessuno lo termina. Per metterlo in commercio lui vuole ancora cinque bobine, io, quando lo giravo, volevo arrivare fino al momento della morte del santo sulla colonna, cioè tutta la « vita ».
Ha qualche soggetto da filmare in Spagna?
Dopo la proibizione di « Tristana » non ci ho più pensato. Eppure sarebbe qui, in Spagna, dove preferirei girare; però per ora non farò più cinema né in Spagna né in Francia né da nessuna parte. « Bella di giorno » è la mia ultima pellicola.
(Incominciammo a parlare animatamente intorno a questa affermazione che ripete ogni anno una volta dopo l'altra ed uscimmo sulla terrazza a godere una vista impressionante di Madrid notturna. Ci disse anche che era in ottima salute e pieno di voglia di lavorare ma che d'altra parte... « E' un peccato, ora che posso girare con tutti i mezzi e le comodità. Succede sempre così, quando uno è giovane ed ha maggiori capacità e volontà di lavorare le difficoltà si ammucchiano, le facilitazioni arrivano con la vecchiaia... »).

Buñuel e il nuovo cinema

Ha visto qualcosa del giovane cinema spagnolo?
Vado molto poco al cinema; non lo seguo e del cinema spagnolo non ho visto niente tranne « La caccia », che credo sia il miglior film (6). L'ho visto due volte e, tutte e due le volte, terminato lo spettacolo son rimasto seduto due minuti senza potermi muovere. E' un film pieno di violenza molto iberica.
Forse è la sua stessa violenza che allontana gli spettatori stranieri dalla sua visione.
Sì. Gli inglesi, per esempio, se ne andrebbero dopo dieci minuti, potrebbe andar bene in Francia ed io già l'ho segnalata al mio produttore a cui però non è piaciuto e siccome Saura e Querejeta non si occupano di nulla...
Per certe scene si dovettero sgozzare molti conigli; pensiamo che lei non avrebbe mai fatto una cosa del genere.
No, a me piacciono molto gli animali... Peccato che non sia commerciale.
In Madrid è andato meglio di quanto si pensasse.
Son contento, l'importante è che Saura faccia un altro buon film.
Conosce il nuovo cinema brasiliano?
Ho visto « Deus e o diabo na terra do sol », « Os fuzis » e « Vidas secas », sono film interessanti che mi toccarono molto. Mi è piaciuto soprattutto il film di Rocha, è mal fatto, però molto forte. C'è una scena molto lunga di un uomo che sta parlando, girato con la camera a mano, molto lunga, che però vale per quanto dice. E' il miglior cinema giovane

Biblioteca Gino Bianco

del mondo, meglio de la « nouvelle vague » francese, è come « La caccia ».
In questo momento sono in difficoltà.
Sì, sono poco liberi, però i films continueranno ad essere fatti, sia che li giri Pepe o Juan; è qualcosa che sta nella terra, che c'è e che basta chinarsi e raccogliere.
Le piace Bellocchio?
Ho visto « I pugni in tasca », non mi interessa per niente, mi fa schifo, è troppo facile. Così caricato... madre cieca, fratello deficente, tutto troppo facile, il figlio che dà un calcio in culo alla madre, l'unica cosa che manca è che le caghi in faccia.

Buñuel e i grandi maestri

Le piace Resnais?
Molto « Marienbad », non ho visto « La guerra è finita », ho letto solo il soggetto che mi ha imprestato l'operatore Sacha Vierny nella Camargue quando studiavamo gli esterni.
E Godard?
Bene. Non ho visto « Il bandito delle 11 ». Ho visto solo « Fino all'ultimo respiro », « Alphaville » e « Il disprezzo »; « Alphaville » non mi piace.
Malle?
Mi è piaciuto « Fuoco fatuo », però ancor di più « Gli amanti » e le sue prime pellicole. Mi piace anche « Viva Maria », anche se non piace a nessuno dei miei amici a me interessa molto.
Cosa pensa di Fellini?
Mi piacquero molto i suoi primi film; fino a « La dolce vita » era uno dei registi che mi interessavano di più, ora è il genio che fa delle genialità. L'altro giorno sono andato a vedere « Giulietta », non è nulla, né falso né vero surrealismo. Questi cappelli... non capisco cosa vogliono dire. E' abilità tecnica, solo abilità tecnica. Se io devo girare una scena in questa camera, ed in questa scena lei deve andare ad aprire la porta e poi passando accanto a quest'altro deve dire qualcosa e poi avvicinarsi alla tavola per prendere il passaporto mentre quest'altro esce da quest'altra porta [gesticola indicando i vari posti della sala dove noi siamo seduti indicandoci come attori con il suo passaporto], se io la giro con un piano generale è una scena semplice quasi senza movimenti mentre se la giro in piano medio risulta una scena in cui la camera non sta ferma un momento. E inoltre se invece di illuminare le persone illumino le pareti... questa è la prima scena di « Giulietta » e quando in un film si comincia a vedere la tecnica non mi piace, io cerco nelle mie opere di far sì che la tecnica non si noti mai, in quanto se si nota è inutile.
Ed allora « Giulietta » lo ha annoiato?
Sì. Sono uscito prima che finisse, sono andato a bere un Campari e poi sono tornato per vedere i volti delle persone che uscivano: erano seri

Biblioteca Gino Bianco

e cadaverici. Lo spettatore cinematografico è il peggiore di tutti, ne sono convinto; chi va alla partita, per esempio, all'uscita è eccitato e così il pubblico del teatro, all'uscita si mette a parlare e a discutere. Al cinema va solo chi ha due ore libere e non sa cosa fare, o deve palpeggiare la ragazza, o deve fare chissà cosa. Io di solito non vado agli spettacoli però mi piace veder uscire la gente, cerco sempre di osservarli e noto che dal cinema escono tutti zitti e cadaverici. La verità è che oggi l'80% delle pellicole che si stampano sono inutili. Poche sono veramente importanti e interessanti.

Le tracce del genio

Non le interessa fare del teatro?
No, non mi ha mai interessato. A mio figlio si, a lui si.
Quale dei suoi due figli?
Il più giovane, il nordamericano, che ora ha 25 anni. Vive a New York, lavora lì e scrive di teatro per necessità vitale, non per rappresentarlo o guadagnarci, niente di questo; scrive per sé stesso ed ogni tanto legge i suoi lavori ai suoi amici e a me.
L'altro suo figlio, Juan Luis, ha fatto recentemente un documentario, « Calanda », che non abbiamo ancora potuto vedere.
Si. E' stato presentato al festival di Londra ed ora a Tours (7). E' molto semplice, non letterario, credo che andrebbe bene in un programma con « La caccia ».
Quanti anni ha Juan Luis?
30 anni, è il maggiore, lavora abitualmente come aiuto regista (8), però

Biblioteca

quello che veramente lo interessa e per cui ha molta passione è la scultura, ha già fatto due esposizioni.
Di che nazionalità è?
Francese. L'altro nordamericano. Siccome son sempre stato in giro per i miei film, loro non hanno mai vissuto a lungo in nessun posto. Ed io, pur sbandato, sono completamente spagnolo mentre loro di nessun posto, mi dispiace, mi sento colpevole...
(Di nuovo interrompiamo la conversazione e Buñuel si alza, gira per l'appartamento, aprendo dei pacchi in cerca di vino, però trova solo delle sigarette. Siccome siamo un po' stanchi di parlare di cinema cambiamo tema e passiamo alla letteratura).

I libri nella sua vita

Legge molto?
Non leggo molto; se ci fossero tre livelli, molto, regolare e poco, io starei tra gli ultimi due. Leggo un libro solo quando mi obbligano i miei amici intimi.
Legge romanzi?
No, mi costa molto decidermi a leggerne uno. Ora sto terminando di leggere « A sangue freddo », brutto. Preferisco manuali di biologia, di storia; la biologia soprattutto mi interessa.
Cosa pensa della letteratura latino-americana?
Mi piace molto e a loro?
Sì, molto, specialmente se paragonata alla pochezza di quella spagnola attuale.
Non c'è nessun buon scrittore qui, non è vero?
Niente, quasi niente.
Dei sudamericani, Vargas Llosa, ad esempio, è un grande scrittore, « La città e i cani » è un racconto straordinario.
E quelli di una generazione o due prima?
Carpentier, il miglior prosatore in lingua castigliana che ci sia oggi, una formidabile ricchezza di lessico. Due suoi romanzi stupendi, « Passi perduti » e « Il secolo della luce.
E Miguel Angel Asturias?
Sì, anche, però è strano vederlo oggi finire a Parigi ambasciatore del Guatemala.
Cortazar?
Buono ma troppo letterario. Rayuela non mi piace. Carlos Fuentes segue la linea di Cortazar.

L'altra Spagna e quella tipica

Lei conobbe personalmente Cernuda?
Sì. L'ho conosciuto in Messico, aveva abbandonato una posizione molto

Biblioteca Gino Bianco

comoda negli S.U. ed era venuto al Messico, io lo conobbi lì in casa di Manolito Altolaguirre dove andava tutte le sere. Era un solitario, abbastanza cupo, gli mancava un qualcosa di attrattiva umana. Per questo era difficile da avvicinare, non aveva una personalità gradevole... Degli amici mi hanno detto l'altro giorno che incomincia ad influenzare molto i giovani poeti spagnoli, è vero?

Ora sì, prima era misconosciuto.

Dovette amareggiarlo l'esilio, Inghilterra, S.U...

E' molto amico lei di Altolaguirre?

Sì, molto, mi finanziò « Subida al cielo ». Era sposato con una Mena, che è una famiglia ricchissima, padrona di mezza Havana e con possedimenti in tutta l'America.

Ha visto Alberti recentemente?

L'ho visto a Roma poco tempo fa. E' bello come sempre e adesso che si è fatto un'operazione di chirurgia estetica è pieno di gioventù. Non lo sapevate? Si è tagliato la pappagorgia che prima gli arrivava fin qui. Han sentito che storia hanno montato su una presunta relazione con la morte di Garçia Lorca? Io non ci credo per niente, chiaro, però avrei preferito che le sue repliche fossero più esplicite e non solo negassero un suo intervento diretto o indiretto con la morte. Doveva dire di non avere mai scritto un poema apocrifo di Federico.

Dove si trovava lei in quel momento?

Io allora stavo ancora a Madrid e di sicuro se qualche poeta avesse mandato qualcosa dalla zona ribelle lo avrei saputo. Con tutte queste cose, l'unico risultato è sporcare la morte di Lorca, come Dalì, che dopo la guerra disse che era stato un regolamento di conti tra omosessuali.

Lorca si era rifugiato in casa del poeta falangista Luis Rosales.

Sì, però questo non vuol dir niente; ad esempio io ho una fotografia con Alberti, Maria Teresa Leon e José Diaz... se è solo per questo credo che Federico conobbe anche José Antonio.

Può dirci qualcosa di Leon Felipe?

Oh! E' molto vecchio, sta in Messico, non è tornato dopo la guerra come Picasso.

Anche Casals...

Però Casals è un uomo che suona il violoncello e va alla Casa Bianca a dare i suoi recitals. Questo è peggio di altre cose, attualmente il presidente degli S.U. è una disgrazia mondiale.

Poco tempo fa, per i suoi novant'anni, il vice presidente Humphrey andò a Portorico a consegnargli una medaglia.

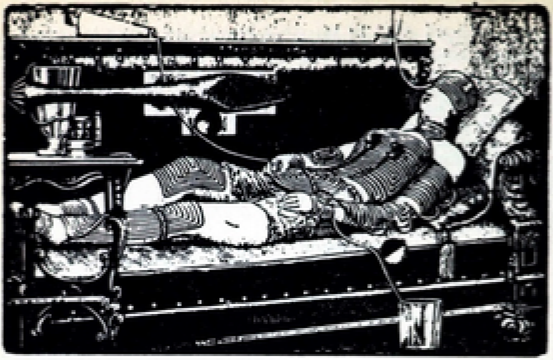
Già, già, lo so.

E' vero che conobbe Franco quando era direttore dell'accademia militare di Saragozza?

Di vista. Sua moglie e mia sorella erano amiche e uscivano tutti e tre a passeggiare. Io lo vedevo alla passeggiata ma non gli ho mai rivolto la parola.

Che pensa di Saragozza oggi?

Biblioteca Gino Bianco



« La préparation de la colle d'os », collage / Max Ernst, 1921

Orribile, una città bruttissima. Io vengo sempre a Madrid che anche se artisticamente è bruttissima, è piena di miei ricordi; vengo qui, metto il mio cappotto e vado al ponte di Toledo e sono felice ricordando la mia gioventù.

Le piace viaggiare?

No, proprio no. E per quanto sia invitato in molti posti per la mia professione non ci vado mai. Ora vogliono che vada a vivere a Parigi, però mi fa paura morire durante il trasloco, non ho paura di morire ma non mi piacerebbe morire traslocando. D'ora in avanti vivrò in Messico e viaggerò solo per venire a Madrid a salutare gli amici e a mangiare e bere. Non sapete quanto mi dispiace di non aver potuto offrirvi un bicchiere di vino... per quanto mi pare che voi non beviate...

Sì, sì, beviamo.

Mi spiace. Mi spiace ancora di più.

Lei beve molto.

Son quarant'anni che bevo, sono molto amico dell'alcool. Bevo giornalmente l'equivalente di due bottiglie di vino, però non solo la notte, questo è il male, anche durante il giorno... siccome il fegato regge bene continuiamo.

Però non si potrà ubriacare e ubriacarsi di quando in quando è molto bello.

Non mi piace ubriacarmi, quando mi accorgo che sono arrivato ad un certo punto smetto completamente di bere. Ricordo una volta che mi

Biblioteca Gino Bianco

trovavo a bere con Julian Marcos, Joaquin Jordá e Cesar Santos, avevamo bevuto solo una bottiglia ed io stavo così bene mentre loro crollavano per terra. L'altro giorno stavamo mangiando con un gruppo di persone, ed avevamo bevuto un po' non molto, e stavo parlando ad un lato della tavola con Mario Camús, quando mi accorgo che lo sto annoiando con una storia lunghissima e noto che ha un sorriso forzato e che per timidezza non osa dir niente, però ad un certo punto non ne può più e vomita tutto quello che abbiamo mangiato su di un prete che sta mangiando lì vicino... lo conciò male, ma il pover'uomo fu molto corretto, non disse nulla e si limitò a pulirsi senza bestemmiare.

(Sono passate più di due ore da quando siamo entrati. L'immagine un Buñuel inospitale e schivo degli incontri con la gente coincide molto poco con il Buñuel che non è mai stato zitto questa sera ed ha risposto a tutto con franchezza e amichevolezza. E' lui stesso ad insistere, umilmente, mentre ci accompagna alla porta, su questo punto: « Nonostante quel che dice la gente non sono un orso, mi piace molto stare con gli amici, i buoni amici, sfuggo le riunioni sociali tumultuarie e le feste noiose, questo sì ». *Ci ha lasciato con un* « La prossima volta a Madrid o in Messico » *ed ha aggiunto che questa volta ci sarà senz'altro una bottiglia di vino*).

Questa intervista è stata fatta dagli amici di « Nuestro Cine » **Augusto M. Torres, Vincente Molina-Foix, Manuel Pérez Estremera e Carlos Rodriguez**; trascrizione e note di **Vincente Molina-Foix**; traduzione di **Sandro Annoni.**

(1) Come il lettore ricorderà, al festival di Cannes il premio toccò a « La guerra è finita » di Alain Resnais ed al festival di Venezia a « Una ragazza senza storia » di Alexander Kluge. Questo premio, secondo i suoi animatori e creatori, cerca nelle pellicole premiate non un significato globale o una qualità perfetta ma piuttosto « apertura ideologica o novità estetica ». Dopo questa intervista il premio è stato concesso al festival di Cannes di quest'anno a « Terra em transe » di Glauber Rocha. (n.d.t. la prima volta fu dato a « Simeon del deserto » di Buñuel.

(2) La censura francese ha fatto venti tagli alla pellicola. Sembrò che Buñuel volesse ritirare il suo nome. (n.d.t. la pellicola in circolazione in Italia, così come quella presentata al festival di Venezia, è basata sull'edizione francese).

(3) Parla dell'ottobre del '65.

(4) La vicenda si svolge nella città di Lima all'interno di un collegio per studenti medi, che senza essere militare, è organizzato da militari ed è sotto una disciplina militare. (Un tipo di istituzione che secondo nostre notizie personali è stato installato in tre o quattro paesi del sudamerica e America centrale). Il romanzo è del peruviano Mario Vargas Llosa.

(5) « La joven » (« The young one », 1960), film di nazionalità messicana, coproduzione con capitale statunitense, narra la storia di un negro che, accusato di aver violentato una bianca, si rifugia su di una piccola isola di fronte alla costa sud degli U.S.A. dove si incontra con un rude cacciatore, una eccitante lolita ed un sacerdote.

(6) (n.d.t.) « La caza » (Spagna 1966), di Carlos Saura, giovane regista anticonformista spagnolo amico di Buñuel e di Berlanda. Altri film « Los Golfos » presentato al festival di Cannes e « Llanto por un bandido ».

(7) La conversazione si svolge nel mese di gennaio proprio nei giorni del festival di Tours dove « Calanda » ottenne il primo premio. (n.d.t. « Calanda » è stato presentato al recente festival di Venezia, ma non giustifica, a nostro parere, nessun entusiasmo).

(8) E' stato aiuto regista, oltre che in altri, in due film del padre: « Viridiana » (1961) e « Diario di una cameriera » (1963).

Biblioteca Gino Bianco

Bella di giorno, l'ultimo film

UN LEONE CHE MORDE

« Credo che la storia particolare, il dramma privato di un individuo non possano interessare a nessuno degno di vivere nella sua epoca. Se lo spettatore si fa partecipe delle allegrie, tristezze o miserie di un qualsiasi personaggio dello schermo dovrà essere perché vi vede riflesse le allegrie, tristezze o miserie di tutta la società e dunque le sue stesse » L. B.

La dimensione di BELLA DI GIORNO consiste di tre elementi fondamentali: 1) il sogno e la realtà / 2) l'agire di Severine / 3) l'impossibilità di cogliere la vita reale.
L'interazione costante di queste componenti dà forma a un discorso cinematografico importante in due direzioni:
a) nell'inquietudine, nel disagio che comunica. L'azione è chiara. I nessi sono evidenti, ma la totalità sfugge. Il fatto è che, dietro all'apparente semplicità, sta un'ambiguità superiore che richiede una presa di posizione, un giudizio. Per chi si rifiuta il film non è che irritante, inutile;
b) nello specifico uso di un linguaggio cinematografico, a prima vista semplicistico e sbiadito, in sostanza adottato per deliberata provocazione per agire sulla sostanza delle cose.

« Bella di giorno » non si muove affatto su un'antitesi fra un momento realistico nella sua rappresentazione cinematografica e un momento onirico sottolineato con le dovute regole dalla macchina da presa. Gli avvenimenti reali scorrono con lo stesso ritmo, con lo stesso taglio figurativo dei sogni della protagonista. Non vi è nessuna frattura, tutto il film è strutturato sul filo di una continua ambiguità, per la quale le situazioni concrete, le scelte operate, i gesti ripetuti non sono per

Biblioteca Gino Bianco

nulla manifestazione di esistenza reale. Di conseguenza, il sogno per Severine non è evasione, ma approccio, l'unico possibile, alla realtà che viene disintegrata e stravolta. La realtà, in ultima analisi, risulta essere la proiezione continua nel concreto della vita di un sogno pacificatore. Da questo ricaviamo una conferma. Il cinema di Buñuel non consola e non vezzeggia. Bensì, pur in diversità di stile, con minore violenza espressiva del passato, ma con immutata volontà polemica, entra nel merito delle cose, per coglierví il momento eversore e distruttivo. Un film costruito sull'ambiguità, ma non nel senso della non-chiarezza, bensì nel senso di una presenza inquietante, di un nodo da sciogliere, di un atteggiamento morale da assumere.

1 *Il rapporto fra sogno e realtà*: la sfera del fantastico è applicata alla quotidianità dei gesti e delle abitudini. Ma il fantastico di Severine è quello, misero, di un'impotenza di vita. Non è evasione dal concreto, poiché questo non è mai tale. Il concreto, la vita per Severine, fino al suo ingresso nell'appartamento di M.me Anais, è il sogno che non è altro che il portato, l'essenza del suo essere moglie borghese. Del resto la connotazione sociologica di tutti i personaggi evidenzia nella sua imprecisione che non esiste concreto di partenza, realtà contingente da cui evadere.

Mai un ambiente più chiuso e più irreale che la realtà di Severine sbozzata con poche, sapienti caratterizzazioni. Niente di più falso, di più lontano dallo scorrere della vita reale del marito chirurgo, dell'amica compiacente, del seduttore disincantato. E non sono personaggi-simbolo, non alludono ad altro. Sono i manichini della realtà stravolta ed inesistente di una non-vita borghese. Tutto è fittizio poiché la realtà di questi uomini, di queste donne è fittizia: essi non sono in rapporto con nulla, nè con l'ambiente, nè fra di loro, i loro discorsi sono vuoti, le loro azioni inesistenti. A questo proposito e in questo senso Buñuel non ha prestato alcuna attenzione al dato realistico, alla registrazione della realtà (ma quale?) della Parigi contemporanea in cui si svolge l'azione. Tutto, l'appartamento, l'ospedale, il parco, le strade, il bordello non hanno connotazioni precise. Una loro definizione chiara non avrebbe senso; con « Bella di giorno », infatti, siamo all'interno del vuoto dei personaggi, del non-precisato dell'ambiente, della passività come unica forma di vita.

In questo contesto Severine sogna. Le sue fantasticherie erotiche (di natura masochistica) come il suo rapporto effettivo con il marito sono unificate dal fatto che Severine in entrambe le situazioni è un oggetto. Con il marito chirurgo è un ninnolo prezioso da vezzeggiare, da conservare sotto vetro, un'angelica, ingenua moglie-bambina. Nel sogno è un oggetto da disprezzare, da insultare, da frustrare, da violentare. Nella prima come nella seconda situazione la passività di Severine è chiara. Ne viene fuori che non esiste, nella protagonista, alcuna volontà di modificare il suo status. Il sogno non è che proiezione della realtà,

Biblioteca Gino Bianco

attraverso l'inconscio del personaggio. Il sogno non riesce ad essere liberazione.
Certo Severinè non è liberata dalla sua infanzia, è sessualmente insoddisfatta e la sua « rêverie » erotica ce lo dimostra di continuo. Nulla di patologico, di clinico. Questi elementi sono superbamente, con una semplicità superiore inseriti nel contesto generale dell'azione; nella dialettica fra falsità della realtà e inutilità del sogno.
Un punto di arrivo che è anche un punto di partenza. La realtà è falsa, il sogno inutile, ma all'interno di queste due coordinate la sintesi, l'identità di fondo per cui, per Severine, il sogno e la realtà nel loro perpetuo fondersi e separarsi sono la vita, l'unico modo di esserci.

2 / *La caratteristica essenziale di Severine, nell'ambiguità che fonda il suo comportamento, è la passività.* Passività di fronte agli altri, di fronte a se stessa, di fronte alle situazioni in cui si trova ad operare. Esaminiamo il suo comportamento. Severine spinta da una morbosa curiosità entra in un bordello di lusso. Il suo atteggiamento è titubante; è subito chiaro (dal dialogo con l'amica in tassì, all'incontro con Housson al tennis) che Severine non sta maturando alcuna scelta. Cerca solo di evadere da un rapporto con il marito che non la soddisfa, ma non ne ha piena coscienza. Vuole uscire da una situazione disagevole, ma non la sa identificare con precisione. Lo stimolo apparente dunque è casuale. Ma l'entrata nel bordello di Severine ha la sua motivazione inconscia nei sogni masochistici. Per chiarire: se l'entrata di Severine nel bordello è apparentemente casuale, inconsciamente è logicamente determinata. Nell'appartamento di M.me Anais Severine sfugge a una condizione, ma recupera, nella realtà, il significato ultimo dei suoi sogni. In sostanza, la prostituzione fonde il sogno e la realtà in una azione concreta.
La prostituzione è un contatto con il mondo. Qui Severine potrebbe trovare un nuovo equilibrio, un nuovo modo di essere. Potrebbe cessare di rifiutare la vita. Potrebbe provare la gioia di una presenza effettiva. La sua vita erotica si stabilizza. Risolve il suo inappagamento sessuale ma non va oltre. Nella splendida sequenza col cinese Severine giunge all'orgasmo. Ma sul piano della condotta di vita? L'appartamento borghese coesiste pacificamente con il bordello, anzi il secondo giustifica il primo e viceversa. La falsa coscienza di Severine concilia con facilità i due elementi, il che del resto non è difficile dal momento che è la condizione *borghese* di Severine a determinare il suo essere *puttana*.
A questo punto ogni possibilità di effettiva liberazione è preclusa. La non coscienza della condizione di oggetto impedisce a Severine di mutare. Da moglie borghese insoddisfatta sessualmente, a moglie borghese soddisfatta. E' lei stessa, del resto, a dire al marito di amarlo di più « da qualche tempo », cioè dal momento in cui, a letto con l'enorme cinese o con il bandito dai denti d'oro, ha apprezzato nei

Biblioteca Gino Bianco

Séverine ha apprezzato nei giusti termini il piacere di fare all'amore

giusti termini il piacere di fare all'amore. Ha trovato un equilibrio, ma è instabile, precario, insicuro.
Nella continua incoscienza delle motivazioni reali delle sue azioni, Severine abbandona M.me Anais, spezza il legame con Marcel. Vuole vivere « felice » con suo marito. Ma ciò non è possibile, Marcel ritorna, la vuole per sè. Lei rifiuta. Marcel spara al marito e viene ucciso da un agente. E' casuale questa azione drammatica? Dobbiamo forse pensare che Buñuel ha scelto accidentalmente queste scene per convergere alla soluzione finale? Direi di no. L'azione drammatica, nella splendida irrealtà in cui appare nel film, non è altro che la rottura dell'equilibrio falso che Severine aveva trovato. Rottura inevitabile. E siamo così al punto d'arrivo, la scena finale di « Bella di giorno » è chiara. La protagonista trasforma la realtà che non desidera. Il suo rapporto con il mondo è fallito e non poteva che fallire. Il mondo di Severine è la carrozza che ricompare ad accoglierla e il marito paralizzato. Vivrà nella nuova situazione, come viveva in quella di partenza.

3 / *La fine e il principio coincidono in una formidabile sintesi.* Siamo arrivati alla fine di un discorso dialettico articolato e preciso

Biblioteca Gino Bianco

Buñuel ci ha condotti per tappe successive sempre aperte e dinamiche all'interno di una situazione chiusa. « Bella di giorno » è l'esemplare caratterizzazione di un'impotenza di vita. Con una semplicità che è chiarezza dei problemi e conoscenza di ciò che si vuol esprimere Buñuel ci ha presentato le coordinate centrali della non-esistenza, ci ha dimostrato la falsità di una realtà apparente, ci ha consegnato un discorso morale sulla vita di una donna borghese, sulla condizione esistenziale di una classe. Che questo discorso non sia storicamente precisato, non chiaramente situato è irrilevante, proprio per la dimensione concreta che le cose assumono in « Bella di giorno », perché la presenza di Buñuel nel nostro presente è data dall'attualità permanente del suo far cinema, a tutti i livelli, di forma e di contenuto. Così Buñuel non ha finito di stupirci con la meravigliosa limpidezza del suo stile e di incantarci con la semplicità cristallina del suo costruire un discorso complesso. Soprattutto non finirà di ricordarci, senza manicheismo, ma con cocciuta determinazione la necessità imprescindibile di « distruggere » e di negare in blocco un mondo di falsi valori, di morti-vivi, cioè il mondo in cui viviamo.

Massimo Negarville

BELLA DI GIORNO (Belle de jour) **rg.** Luis Buñuel; **sogg.** dal romanzo di Joseph Kessel; **scenegg.** Luis Buñuel, Jean Claude Carrière; **fot.** Sacha Vierny (Eastmancolor); **mont.** Louisette Hautcoeur; **prod.** Robert e Raymond Hakim; **scenogr.** Robert Clavel; **distr. it.** Euro International Films; **orig.** Francia (1967); **con** Catherine Deneuve (Séverine), Jean Sorel (Pierre), Michel Piccoli (Husson), Geneviève Page (Anaïs), Pierre Clementi (Marcel), George Marchal (il duca), Francis Blanche (m. Adolphe), Francisco Rabal (Hippolyte), Françoise Fabian (Charlotte), Macha Meril (Renée); **lung.** (ed. italiana) m. 2.720.

Gli irrequieti

IL CINEMA EUROPEO TRA COSCIENZA DELLA CRISI E IMPOTENZA DELLA RIVOLTA
quaderni del CUCMI (nuova serie) n. 1 ottobre 1967 / L. 500
a cura di Augusto Minardi

A. Minardi
UNA FUNZIONE NON OGGETTIVA
!
P. Bertetto
TENDENZE NUOVE
G. Fofi
SCIOGLIERE E LEGARE
G. Buttafava
ALLA RICERCA DI QUALCOSA D'ALTRO
P. L. Thirard
UN MILITANTE, GODARD E MOLTI UOMINI IN FUGA
G. Rondolino
LA DIFFICOLTA' DI ESSERE ALL'ORA GIUSTA
P. Gobetti
DA DESTRA O DA SINISTRA?
?
H. Linder
NON C'E' POSTO PER I NON RICONCILIATI NEL « NUOVO CINEMA TEDESCO »
J. M. Straub
UN DOCUMENTARISTA NON RICONCILIATO
T. Chiaretti
LA MATURITA' CONTA I DOLLARI
IL NUOVO CINEMA CECO
(dichiarazioni dei registi)
A. Masa
IL CORAGGIO QUOTIDIANO
(dialoghi del film)

Quaderni del CUCMI, Piazza Leonardo da Vinci 32, Milano / redazione del quaderno n. 1: c/o A. Minardi, via Pecchio, 1 Milano

Biblioteca Gino Bianco

QUALE CINEMA?

La cinese

GODARD IL GUERRIGLIERO

Godard anno zero? Pare di si, in ogni caso sta avvenendo nell'opera del regista ginevrino una precisa evoluzione verso la ricerca metodica e la riflessione. In tutti i film Godard ha sempre mostrato un certo geniaccio, da una parte penetrante e talora folgorante nelle intuizioni, capace di cogliere con la sua « passione dell'indifferenza » situazioni, modi di esistere, personaggi « negativi », e di arrivare, alla sua maniera paradossale e attraverso un narrare asintattico, ad uno spaccato significativo di fenomenologia esistenziale; dall'altra, disorientato di fronte alla realtà complessa del nostro mondo storico, e pur pervicace sui « grandi temi » e insistente in teorizzazioni confuse, che su null'altro poggiavano se non i luoghi comuni del piccolo-borghese o le pensate estemporanee, brillanti magari, ma sempre sbrindellate e capziose e ferme alla superficie dei fatti. Ora da LA CHINOISE (ma già DEUX OU TROIS CHOSES QUE JE SAIS D'ELLE ne era stato un chiaro, pur se discontinuo, preannuncio, con i propositi didattici sulla pianificazione della regione parigina e il discorso sulla prostituzione come legge di vita della società capitalistica europea) Godard mostra una ricettività nuova per i problemi della storia; « c'è un sistema, una contraddizione totale in cui comincio soltanto ora ad impegnarmi »; pare porsi con serietà gli interrogativi sul significato della sua opera e muoversi nella direzione di una organizzazione razionale dei dati.

Biblioteca Gino Bianco

La guerriglia contro l'estetica americana

Godard ritiene, a ragione, necessario dire un tema politico, quale il maoismo nell'Europa del benessere, nelle forme d'eccezione della deformazione linguistica. Ha dichiarato la guerriglia al realismo, a quella che viene chiamata l'estetica americana, i colloqui sulla veranda al chiar di luna. « Cinquant'anni dopo la rivoluzione d'ottobre, il cinema americano regna sul cinema mondiale. Al nostro modesto livello, noi dobbiamo, anche noi dobbiamo, creare due o tre Vietnam nel seno dell'immenso impero Hollywood-Cinecittà-Mosfilm-Pinewood ». L'arte deve non tanto esprimere quanto significare il reale. In contrapposto ad un realismo di stampo ottocentesco, molto « normale », senza inquietudini e senza avventure, e altresì senza grandi scoperte, « naturale » e in pace con il mondo quale appare, ed è il luogo in cui si incontrano il modo di concepire l'arte zdanoviano e quello borghese, sulla scorta invece di tutto un settore d'avanguardia dell'arte contemporanea, che rivendica la necessità di un certo formalismo e la parziale arbitrarietà del segno linguistico, in quanto negazione e rottura con la falsa natura borghese, Godard mette in opera uno sperimentalismo tecnico, che stravolge la realtà di superficie ed opera un processo di rivelazione e di conoscenza molto più approfondito di quello realistico-riproduttivo.

Fin dall'inizio, « La chinoise » distrugge ogni illusione di natura e di riproduzione illusiva della realtà e si presenta come finzione; Godard mostra i ciack, le macchine da presa, gli operatori; mette direttamente in questione il cinema stesso, lo fa comparire come elemento del discorso, alla stessa maniera che Brecht faceva vestire in scena gli attori, usava i cartelli, i cori, le maschere, la recitazione straniata. Questa non è la realtà; no, siamo al cinema, siamo di fronte ad una finzione; l'importante non è l'illusione, bensì un certo discorso razionale su fatti importanti per il mondo d'oggi, i giovani « cinesi » e la loro visione politica, in altre parole una finestra aperta sui problemi mondiali. La stessa canzoncina non risponde all'esigenza di ironizzare sui personaggi, bensì a quella di distruggere ulteriormente ogni illusione e di creare una distanza (vedi ancora Brecht).

Al di fuori degli schemi tradizionali della logica realista Godard vuole fondare un nuovo modo di vedere le cose, accrescere l'ambito di conoscenza degli oggetti del mondo. Per perlustrare il tema della cinesità, Godard mette in campo, al livello di materiali, gli strumenti espressivi più disparati, dai cartelli ai fumetti, i manifesti, la pop-art, la pantomima, i modellini, le rappresentazioni didattiche di pensieri di Mao, il cinéma-vérité come nel colloquio in treno di Veronique e Francis Jeanson, l'inchiesta (dove sono nati, la professione, ecc.), l'intervista; gli stessi attori sono usati in un certo senso come materiali, e il loro modo di recitare non risponde ad un'esigenza di verosimiglianza naturalistica, a voler ricercare una definizione almeno indicativa o tendenziale, può essere detto « straniato » in senso brechtiano. Tutto questo non soltanto

Biblioteca Gino Bianco

per negare le regole, i valori, l'ideologia dell'arte borghese e del cinema hollywoodiano, con una rottura anarchica, gratuita, irrelata. Non più attardato a trastullarsi con le fumisterie di un Pierrot folle, a coltivare un dubbio compiaciuto e a ostentare il proprio disorientamento sulle traccie di un piccolo soldato o dei carabinieri, per i quali Johnson, gli Algerini, Marx, Mc Namara, la Coca Cola, Ben Barka, destra e sinistra, ribollono, tutti, nello stesso calderone di violenza e di caos, di rimbecillimento e di conformismo, Godard ricerca ora una coerenza logica di discorso, si propone di penetrare a fondo i fenomeni e di tentarne una spiegazione, una sistemazione riflessiva. Prendiamo un esempio proposto dallo stesso Godard. « Uno dei testi esposti è un discorso di Bukarin. Dopo la lettura, un cartello dice: " questo discorso è stato pronunciato da Bukarin, ecc. ". Si vede allora la foto di colui che ha accusato Bukarin. Si poteva certo mostrare il ritratto di Bukarin, ma non era necessario poiché lo si era appena visto sotto la forma di colui che lo rappresentava dicendo il suo discorso. Occorreva dunque mostrare l'avversario: Vichinski, all'occorrenza Stalin. Dunque: foto di Stalin. E poiché era un giovane che parlava a nome di Bukarin, si fa vedere una foto di Stalin giovane. Ciò ci riconduce all'epoca in cui Stalin giovane gliene voleva già a Lenin. Ora Lenin, a quell'epoca, era già sposato. E uno dei più acerrimi avversari di Stalin che intrigava già contro Lenin era la moglie di questi. Dunque, dopo l'inquadratura di Stalin giovane, viene messa un'inquadratura della Ulianova. E' logico. E che cosa c'è dopo? Ebbene, dopo c'è ciò che ha rovesciato Stalin, il revisionismo. Si vede allora Juliet leggere un annunciò di " France-Soir " in cui la Russia sovietica fa pubblicità ai monumenti zaristi. Proprio dopo che si sono visti, giovani, tutti coloro che avevano fucilato lo zar ». Siamo di fronte ad una coerenza logica, che riscatta le intuizioni dal regno della estemporaneità e le indirizza verso una direzione precisa, siamo di fronte ad una elucidazione razionale del tema della cinesità, anche se si svolge lungo la linea di relazioni di similitudine, di contrasto, di negazione, comunque di diversità, e per mezzo di contaminazioni di materiali eterogenei, ellissi spazio-temporali, combinazioni verbali e figurate, formule simboliche, colori semantici, in un contesto non-realistico. Un processo di sollecitazione linguistica e di stravolgimento della realtà di superficie che non è pura negazione e rottura né evasione o stranezza fine a se stessa, bensì più penetrante conoscenza del reale. Tant'è vero che i punti deboli del film vanno ricercati là dove questo procedimento manca, come nell'attentato, inerte, brutto, « naturale »: non dice nulla di più che la superficiale apparenza.

Questa mi pare l'unica avanguardia oggi possibile che utilizza gli strumenti eccezionali messi in opera dalle avanguardie per negare l'ordine esistente e porsi come rifiuto totale, opposizione definitiva; ma, al contrario delle neo-avanguardie, sul tipo del new american od anche i loro meno scaltriti nipotini italiani del genere di Leonardi, Scavolini e c., che si esauriscono nella negazione fine a se stessa, e finiscono per rappre-

Biblioteca Gino Bianco

« Hallo Kossighin, ça va? »

sentare la parte della irregolarità nell'ordine, in quanto rientrano nei calcoli della società borghese come sfogo anarchico che non offre nessuna possibilità di trasformazione delle strutture, data l'assoluta irrelazione dei loro risultati, quei mezzi sono usati solo per la decisione di continuarli in possibilità ed apertura di nuovi mezzi di spiegazione e di ordinamento del reale, per fondare una prospettiva « altra » e una diversa organizzazione del reale (1).

Le guardie rosse sono parenti dei pierrot folli

Il tema del film è la lunga marcia di cinque giovani, che si pretendono guardie rosse e fondano una cellula marxista-leninista: Veronique, una studentessa di filosofia a Nanterre che rifiuta la falsità della cultura accademica; Guillaume che ricerca sulla scorta del pensiero di Mao un teatro « umano » e non per le masse; Kirilov, un pittore tormentato che rimanda immediatamente all'omonimo personaggio dostojevskiano, anar-

(1) Ritengo questo il punto centrale dell'arte di oggi, e non solo del cinema, e perciò vi ritorneremo in altre occasioni. Per il momento mi basta rimandare alle lucidissime impostazioni di Barberi Squarotti e di Fortini.

Biblioteca Gino Bianco

chico e nichilista: Henri, studente di chimica che scivolerà verso il revisionismo e sarà espulso; Yvonne che viene dalla campagna e rappresenta la classe contadina, e ha un passato di prostituta occasionale. Sono al primo passo della lunga marcia, quello del ritiro nella teoria. La lunga marcia, ovvero un'apertura sul futuro. I personaggi sono rappresentati in divenire, in processo di evoluzione, mentre compiono i primi passi di una marcia, che sarà mille volte più lunga dell'altra. Godard non rappresenta la situazione, statica ed immobile, ma il suo divenire, la possibilità di metamorfosi; la teoria, non che ozio e distacco, si risolve in bruciante esperienza, in vissuto, cioè in prassi, promuove una modificazione di conoscenza e di azione. La ruota della storia gira, pure se tutto sembra rimanere immobile. Alla fine ritroviamo i personaggi ad un punto molto più avanzato di coscienza politica, o almeno diverso. Veronique compie un attentato terroristico, tuttavia si rende conto di non aver fatto grandi passi avanti e questo fatto le permette di non prospettare la rivoluzione solo come una chimera; Guillaume mette in pratica il suo teatro porta-a-porta e ha correttamente impostato il suo lavoro di intellettuale; Yvonne che all'inizio era separata ed esclusa dagli altri membri del gruppo (la lezione di teoria: inquadrato dal terrazzo e con una panoramica, lo spazio scenico è spartito dalle tre finestre e così anche la classe risulta divisa in tre gruppi: il « professore », gli allievi, e Yvonne che lucida le scarpe e lava i piatti), alla fine partecipa anch'essa all'attività, vota per esempio, è lei che ha compiuto il cammino più lungo. Gli altri due personaggi falliscono: Kirilov si suicida; Henri diventa revisionista e arresta la sua marcia (è inquadrato in un piano fisso, senza montaggio) andrà in Germania Est a fare il chimico.

Godard adotta esplicitamente il loro punto di visto: « io ho fatto un film, nel quale ho adottato, contro le tesi del PC francese, quelle degli scritti di Mao Tse-Tung o dei Cahiers Marxistes-Leninistes ». Ora gli sembra possibile fare un film politico, ammette lui stesso di essere cambiato dai tempi di « Le petit soldat », che definisce un film piuttosto falso; non c'è bisogno di stare su Sirio per avere una visione complessiva dei punti di vista politici, pensa che si possa « privilegiare un punto di vista che è giusto alle spese di altri che sono falsi ». Discorso tutto teorico, il suo perlustra dall'interno il terreno dell'ideologia maoista, le massime dell'aureo libretto rosso; trapassa dal revisionismo all'università, il razzismo, il teatro, il terzo mondo, aggredisce le cose, abbatte un sacco di « griglie ideologiche ». Con onestà intellettuale e rapidità percettiva. Il razzismo con un'immagine-paradosso: Yvônne compare in scena ricoperta fino alla vita da un sacco nero e dice rivolta al pubblico: « ecco voi mi guardate, come i bianchi vedono i negri, gli ebrei vedono gli arabi... ». La rivoluzione nel terzo mondo attraverso la conferenza di un giovane negro, in cui si combinano passi di Althusser nella prefazione a « Pour Marx », di Mao e di « Guardia rossa ». Il teatro porta-a-porta: di contro alla cretinizzazione del pubblico a cui collaborano ormai anche il TNP o il Berliner, esso rappre-

Biblioteca Gino Bianco

senta la coscienza, la critica immediata della realtà, raggiunge lo spettatore sulla porta di casa, adattando il testo alla situazione singola e passando da Racine a Sofocle, a Platone, discute i testi e i fatti stessi, intavola un vero dialogo. La lotta su due fronti, il revisionismo: se Johnson e l'imperialismo USA tratta cordialmente con i sovietici (la tigre americana usa il telefono rosso per intrattenersi con il compare sovietico: « Hallo Kossighin, ça va?... ») e, nello stesso tempo, bombarda spietatamente il Vietnam e si mostra intransigente con la Cina (il modellino di aereo fa rifornimento al distributore di napalm e ronza intorno alla vietnamita coperta di sangue che invoca invano aiuto ai russi), significa che riconosce l'esistenza di due comunismi, con uno dei quali si può trattare ed intendersi, con l'altra no. E così via per tutta una serie di problemi, di questioni, che ci angustiano e ci opprimono, la realtà del mondo, della storia, lo status di una società, i mezzi della sua coercizione, la nostra condizione di non-libertà, tutto ciò insomma che il maoismo mette in discussione viene mostrato e rivelato alla coscienza politica.

Purtroppo l'operazione è incompleta, per certi versi rientra parzialmente nei ranghi della maniera godardiana. Perfetto nel progetto, audace nella concezione e sconvolgente di novità, viene talora meno il rigore nell'esecuzione, sono usati materiali di riporto, che si sgretolano e non reggono alla temperatura del discorso politico e del fare estetico. Di tanto in tanto il film degrada insensibilmente verso la crisi esistenziale: raffiora il vecchio Godard, con la sua tenerezza verso gli eroi negativi, il romanticismo di cui li circonda, e allora la lunga marcia politica diventa una educazione sentimentale, e le guardie rosse sfumano e si confondono con le donne sposate e i pierrot-le-fou. Ad esempio, Kirilov ricalca da vicino gli outsiders godardiani, da Michel a Pierrot, votati al fallimento e portatori della negazione, la cui fine è sempre segnata dal suicidio: il suo è, prima e più che un fallimento politico, un fallimento esistenziale, nutrito di pessimismo, di disperazione, di rifiuto. Ma componenti di questo tipo, esistenzial-godardiane come ormai si usa definirle, riaffiorano un po' in tutti i personaggi, in certi modi di fare, in certi modi di vestire sbarazzini e cattivanti la tenerezza, con il berretto per traverso, in certe reazioni delle due ragazze: in alcune situazioni, come il dialogo d'amore tra Veronique e Guillaume, ricco di battute folgoranti sul tipo di « Io vorrei essere cieco. Per parlarsi sarebbe meglio ascoltarsi, parlarsi come se le parole fossero suoni e materia », il tono è quello dei discorsi di Pierrot con Anna Karina. Il finale, le vacanze sono finite, nell'appartamento ritornano le proprietarie, si riaprono le scuole, il gruppo si sfalda, richiama chiaramente ad una « educazione dei sentimenti » e pare addirittura spostare l'accento del film su un'altra dimensione.

Si comprende benissimo che i cinesi dell'ambasciata e i giovani marxisti-leninisti di Parigi, già in partenza prevenuti nei confronti di Godard, abbiano riservato al film uno sdegnoso rifiuto e colorite contumelie, ri-

Biblioteca Gino Bianco

tenendo che si trattasse della solita solfa godardiana, i giovani borghesi di buona famiglia in crisi che questa volta giocano, teneri e romantici, a fare i cinesi. Semplicemente, invece, i materiali su cui Godard opera, non sono ancora del tutto all'altezza dell'operazione ideologica e artistica intrapresa, e appartengono ai toni, ai modi, alle componenti del repertorio del vecchio Godard (che, sia ben chiaro, ci ha dato alcuni capolavori accanto a film ineffabili), cose che qui però non servono molto. Entra in gioco, senz'altro, anche una certa impreparazione politica di Godard, là dove l'intuizione e l'analisi vengono meno, surroga con la retorica godardiana. Del resto, Godard stesso onestamente è il primo a riconoscerlo. « Esiste veramente un fossato tra il cinema e la politica: quelli che conoscono il cinema non sanno parlare il linguaggio degli scioperi e quelli che conoscono gli scioperi sanno meglio parlare l'Oury che il Resnais ».

Tuttavia c'è impegno di ricerca, un tentativo di scoprire al di là della realtà apparente e provvisoria la sostanza, il nucleo, la verità, i rapporti concreti e centrali; l'unico film che avrebbe ritenuto necessario fare quest'anno, in Francia, riguarda la Rhodiaceta e il suo lungo e « moderno » sciopero, in cui accanto a quelle economiche sono avanzate rivendicazioni culturali; c'è il proposito di aggredire i nodi della contemporaneità e di trovare l'holderliniano, difficile passaggio dall'idea alla poesia. En attendant Godard à weekend.

Gianni Volpi

LA CHINOISE **rg.** Jean-Luc Godard; **fot** Raoul Coutard (colore); **prod.** Anouchka Film-La Gueville-Athos-Parc-Simar; **orig.** Francia (1967); con Anne Wiazemsky (Veronica), Jean-Pierre Leaud (Guillaume), Michel Semeniako (Henry), Lex de Bruijn (Kirilov); **lung.** m. 2.700.

Quaderni Piacentini
n. 32 / ottobre 1967 L. 400

Giovanni Jervis
IL CONVEGNO DI LONDRA
« DIALETTICHE DELLA LIBERAZIONE »
GLI PSICHIATRI E LA POLITICA
Herbert Marcuse
E' UNA MISTIFICAZIONE
L'IDEA DI RIVOLUZIONE?
Il franco tiratore
Il Vietnam
e la situazione internazionale
Dan Georgakas
L'ALTRA GUERRA

Libri da leggere e da non leggere
Jürgen Habermas
CONSEGUENZE PRATICHE DEL
PROGRESSO TECNICO-SCIENTIFICO
Goffredo Fofi
IL FESTIVAL CINEMATOGRAFICO
DI VENEZIA
Dibattito sul materialismo: Massimo Aloisi / Marzio Vacatello
Sebastiano Timpanaro
PRASSI E MATERIALISMO
Franco Fortini
UNA REPLICA

Bimestrale diretto da Piergiorgio Bellocchio, Grazia Cherchi e Goffredo Fofi.
Abbonamento a sei fascicoli: L. 2000, da versare sul c.c. 25/19384

Biblioteca Gino Bianco

Les pâtres du desordre

LE PECORE DELL'ORDINE

Sgombriamo subito il terreno. Perché continuare con le inutili, sterili rampogne alla nostra critica « oggettiva », « seria », « di sinistra », e così poco lungimirante? Pensiamo a Venezia. A quanti è piaciuto o ha interessato il film di Papatakis? Quanti esso ha, come voleva e doveva, visceralmente **toccati? I più, « rigolaient comme des fous », direbbe Buñuel (che esperienze del genere le conosce). Ma stufi di coloro (di quella parte di noi) che credono di esistere solo perché si serve delle sue tristi cartucce per riveder le bucce agli altri, ricorriamo definitivamente all'antica consegna: « non ti curar di lor... » con quel che segue,** non ci sono, **oggettivamente, etc.**

Come essere greci. Le lezioni di vita che il buon selvaggio avrebbe da offrire ai pallidi popoli evoluti, tipo « Zorba », ci addormentano. Le sottili divagazioni sugli scontri di culture fatte per esaltare il loro peggio, le occasioni di sollecito per la potenziale massa di turisti anglosassoni, ci lasciano freddi come il palio di Siena e il panettone Motta. Mistificazioni di temi veri, opera di soddisfatto placamento di coscienze sporche tranquillizzate dall'individuazione e esorcizzazione del problema.
Cacoyannis, Dassin, la merda. Meglio le mamme-puttane dei melodrammi del Pireo. Ed ora: Kyrou (Adonis) e Papatakis (Nicos).
Due parigini météque che tornano improvvisamente a casa, digeriti ormai ad abundantiam, un ambiente, una cultura nei suoi rami più eterodossi, tuttavia recuperati, poco a poco, dalla Sorbona, dall'Accademia, dall'Odéon, dal Regime, dagli Champs Elysées.
« Bloko » di Kyrou. Le premesse surrealiste, integrate in una rievocazione che è piuttosto riproduzione contemporanea, rappresentazione collettiva, di un'esperienza di rivolta. Un sottile delirio tra la piega della narrazione, un romanticismo autentico, un modo di girare che si potrebbe dire neorealista, se non temessimo che il lettore vada col pensiero al buon clown romagnolo invece che a « Paisà ».

Biblioteca Gino Bianco

« I Pastori » di Papatakis, i cui punti di contatto con « Bloko » sono tanti, e che pure dimostra non la superiorità, ma la maggiore attualità, di Genêt su Breton (ma quello senza questo, poteva nascere?).
I due film greci più belli sono, guarda caso, opera di due greci di Parigi, il primo dei quali membro da sempre del gruppo surrealista, e il secondo di quello esistenzialista nelle sue frange eretizzanti, e tanto più produttive di quelle di normale incanalamento. Da Saint-Germain des Près e da rue du Cherche Midi, i nostri due coinvolgono meglio d'ogni altro, greco o straniero, la Grecia e noi.
In comune: una visione dura, straziata, accanita, del loro essere greci; un rifiuto altrettanto belluino della « grecità » idealizzata nella sua goffa visione cartolinesca, quella che tutte le borghesie dei paesi sottosviluppati vorrebbero offrire a se stessi e al mondo di una loro « specificità » che in realtà è il più annacquato dei folklori.

Concordanza e convergenza. I due hanno vissuto in corpo la lacerazione sviluppo-sottosviluppo, cultura europea raffinatissima e origini provinciai-coloniali. E le passate esperienze cinematografiche, non esenti da moda e estetismi, scusaci Ado, ci sembrano oggi utili prove spazzate via da questa riconquista delle origini.
Kyrou: i documentari surrealisti disancorati da un contesto preciso, col rischio di tematiche senza sangue.
Papatakis: « Les Abysses », le cui bonnes e madames svolgono il loro conflitto, nonostante un'individuazione grottesca della provincia francese, soprattutto a livello metafisico.
I veri grandi temi: Rivolta e Rivoluzione, Amour Fou e Hasard Objectif, Apocalisse e Distruzione — risaltano **dal contesto greco** affascinandoci

Biblioteca Gino Bianco

con nuova freschezza, lasciano l'altissimo gioco intellettuale e scoprono dalle loro viscere la radice della distinzione, il seme dell'entusiasmo, l'ombelico del futuro: la rivoluzione non è **un'idea,** la rivoluzione è **una necessità.**

La matematica della compulsione. Per un Papatakis non riuscito (i molti difetti dei « Pastori » li lasciamo però analizzare ai critici seri) bruceremo tre Visconti e un Antonioni. Rinunceremmo perfino a qualche grande negazione. Perché « I pastori » guardano al futuro e non possono non guardare al futuro. L'ambiguità delle loro contraddizioni produttive, la frenesia della loro logica nera e la loro violenza figurano come elementi preliminari ad un discorso positivo, aperto alla rivolta e al cambiamento. Al sovvertimento. Il buon senso della cultura ufficiale ci trascina lontani dal Vietnam, dai focos e dalle fabbriche. Cerca di convincerci che la rivoluzione non è indispensabile, che i sovietici sono buoni, che gli americani hanno comunque ragione, e che il PCI (o F) è una cosa seria, che bastano i libri, i film, le cose, le vacanze, le chiacchiere. Che possiamo fare a meno della (viver bene senza) rivoluzione. Che Mao è cattivo e il « Che » solo un simpatico cavaliere dell'ideale. Che la cultura occidentale è la verità.
Con Papatakis, fedeli ai grandi eversori occidentali, e inguaribilmente amorosi delle masse, i no ci si impongono. Chi non li ascolta, è **dall'altra parte.** Stia pur contento, lanci pure il napalm che già manovra da servo, nascondendosi la turpe servilità: il suo napalm, al cinema e dovunque, si chiama anche concretezza, si chiama realismo. No all'acquiescenza, allo sfruttamento, alla falsa coscienza. I pastori del disordine hanno scelto il male e la violenza, hanno compreso che solo dalla più profonda negazione nasce la speranza. La loro Pasqua non è solo sacrificio e resurrezione, è innanzitutto **sfida.** E', anche, rifiuto dell'evasione (l'Australia), è coscienza e non accettazione soprattutto della **vergogna,** sofferta e nascosta dapprima, scoperta e azzardata poi, esaltata infine come molla della distruzione.

Infine: che la rivoluzione sarà forse evitabile (il nemico è forte, e noi così poco capaci), ma che più che mai essa è indispensabile; che il disordine va pascolato; che la rivoluzione è anche fenomeno compulsivo e come tale realtà; che chi non ne avverte le prime e automatiche conseguenze (qual'è il primo dovere del rivoluzionario?) non ci interessa più.
E il film? La sua descrizione, la critica, i pregi e i limiti?
Anche la nostra reazione è, nel bene e soprattutto nel male, compulsiva e irriflessa; il secondo passo, la lucidità, ad altri momenti, però imprescindibili dai primi.

LES PATRES DU DESORDRE rg. sogg. e **scenegg.** Nico Papatakis; **fot.** Jean Boffety, Christian Guilloue (b. n.); **musica** Pierre Barbot; **prod.** Lenox Films; **orig.** Francia (1967); **con** attori non professionisti; **lung.** m. 3.500.

Biblioteca Gino Bianco

La Cina è vicina

UNA RONDE EROTICO-POLITICA

C'è un aspetto dell'arte di Bellocchio che mi pare riassuma le diverse componenti della sua opera dando loro un'unità espressiva compiuta e fornendo al tempo stesso allo spettatore la chiave migliore per intenderne il significato più genuino: il grottesco. Già nei PUGNI IN TASCA questo modo di « raccontare a capriccio e con passione » sorreggeva i diversi episodi del film, che si disponevano l'uno accanto all'altro accumulando via via la tensione narrativa e drammatica per giustapposizioni intelligenti, geniali, fino alla catarsi finale del personaggio. Sicché il simbolismo del racconto e l'emblematicità dei personaggi nascevano dalle situazioni provocate con astuzia, senza peraltro smarrire il loro carattere unitario, di costruzione narrativa e psicologica rigorosa. Con LA CINA E' VICINA il grottesco si fa più evidente, scivolando a volte nel comico e nel licenzioso; ma mantiene il suo carattere di rivelazione critica di una particolare realtà, prospettando i fatti, le situazioni e i personaggi sotto una luce deformante, bizzarra e capricciosa appunto, che ne illumina sia l'apparenza fenomenica sia la determinazione ideologica.

Il film è tutto costruito attorno alla figura del giovane « cinese » Camillo, il quale, per essere un personaggio di secondo piano oltretutto rappresentato in termini alquanto schematici e sommari, è un poco il filo conduttore dell'intera storia, che vede i quattro protagonisti — le due donne e i due uomini — rincorrersi e respingersi a vicenda in una « ronde » erotico-politica dalle implicazioni contenutistiche e formali molteplici. Fin dalle prime immagini e dalle prime battute del film, la figura di Camillo domina la scena, determina lo svolgimento dei fatti, con una precisione razionale e un impeto rivoluzionario perfettamente coerenti con la sua natura di idealista. E quando, nel corso dell'azione, l'apparizione degli altri personaggi — soprattutto del fratello Vittorio — lo pone nell'ombra, quasi lo relega in una posizione subalterna, con funzione puramente decorativa, proprio allora il peso della sua azione di-

Biblioteca Gino Bianco

venta determinante, condiziona le altrui vicende, convogliandole verso il catastrofico finale.
Non che il « gioco a quattro » si svolga secondo le regole imposte da Camillo, anzi le mire del professore aristocratico e quelle del giovane segretario di partito sono da essi tenute al di fuori della diretta influenza di Camillo e il « crollo » delle due donne avviene non per merito o per colpa sua. Ma, a ben guardare, è il lucido sguardo del « cinese » che pone i fatti e i personaggi in una luce critica di distaccata contemplazione; è la sua azione anarchica che imprime alle situazioni il loro nuovo corso, la loro natura grottesca, sia quando si diverte a imbrattare i muri della città sotto le finestre della sede del partito socialista, o quando con i compagni nasconde una bomba nella medesima sede, o infine quando sguinzaglia i cani durante il comizio elettorale di Vittorio. Per tacere della sua « presenza » nell'ampia sequenza iniziale, nel parlatorio del collegio o nello straordinario episodio dei bimbi-cantori, in cui non pochi dei motivi di fondo del film sono rappresentati allegoricamente in pochi tratti magistrali. E' una « presenza » che s'avverte anche, direi soprattutto, durante gli episodi in cui il personaggio è fisicamente assente, perché grava sui fatti e sui rapporti tra questi antieroi che, come marionette di cui l'autore tiene i fili, si muovono a comando immersi in una atmosfera rarefatta.

E' possibile e legittima allora una identificazione Camillo-Bellocchio?
Sì e no. Più e meglio che nei « Pugni in tasca », dove l'elemento autobiografico, sia pure dilatato fino ai limiti d'un simbolismo generoso, avvolgeva ogni cosa, nella « Cina è vicina » il discorso in prima persona è mediato attraverso una visione più razionale e anche più divertita della realtà, sicché l'autore non si scopre mai completamente, anzi a volte gioca a rimpiattino con lo spettatore. Sotto questa luce anche il personaggio di Camillo è osservato e descritto con quel distacco e quella ironia che consentono a Bellocchio di porsi al di fuori della situazione rappresentata, di far muovere i suoi personaggi come pedine d'un gioco che lo diverte moltissimo. Tuttavia una parte di se stesso, e direi la parte migliore, quella del fustigatore di idee più che di costumi e del ritrattista acuto e pungente, egli l'ha riversata sul giovane « cinese », il quale conduce innanzi un discorso rigoroso e impietoso che, seppure manicheo e nella sua rigidità persino ingenuo, non di meno coglie, per contrasto, gli aspetti più contorti e complessi d'una realtà umana, politica e sociale, oltreché ideologica, che bene rappresenta la situazione italiana dei nostri giorni: le abdicazioni e i compromessi, la corruzione e l'arrivismo, la confusione e il « disimpegno » di gran parte della sinistra politica e culturale.
Perché il film, è chiaro, vuol essere un ritratto della provincia italiana degli anni sessanta, più in generale un affresco della nostra società neocapitalistica; e i fatti e i personaggi, le situazioni e i rapporti, pur autonomi nella loro realtà poetica e nella loro evidenza narrativa, ri-

Biblioteca Gino Bianco

Elda Tattoli in
« La Cina è vicina »

mandano continuamente a una situazione e a una condizione che sono fuori di loro, o meglio di cui essi sono il riflesso nell'ambito ristretto d'un microcosmo. Ma questo ritratto, questo affresco hanno il segno deformato e i colori accesi e innaturali della caricatura, in cui il grottesco gioca la parte maggiore. Il racconto deve essere seguito tenendo presente questo aspetto fondamentale dell'opera, che è poi la componente più vistosa dell'arte di Bellocchio, perché altrimenti esso perde di significato e di valore critico quanto può forse acquistare di umorismo e di piacevolezza. Occorre cioè superare i dati immediati della rappresentazione, siano essi i riflessi comici delle situazioni drammatiche o la scioltezza narrativa dell'insieme o ancora la caratterizzazione a tutto tondo dei personaggi principali, per porsi sul medesimo piano di osservazione, distaccata e divertita, dell'autore. Ma per far questo non occorre rinunciare all'analisi approfondita della storia né utilizzarla unicamente in funzione allegorica; quanto invece immergersi in essa, sì da coglierne dall'interno le ragioni critiche e giungere a superarne l'immediatezza una volta acquisiti e fatti propri i motivi ispiratori dell'opera.

Biblioteca Gino Bianco

In altre parole bisogna ripercorrere a ritroso il cammino di Bellocchio, dalla rappresentazione dei fatti alla loro motivazione ideologica e morale, servendosi proprio del personaggio di Camillo il quale, in qualità di catalizzatore diretto o indiretto delle reazioni dei protagonisti di questa commedia degli equivoci, indica chiaramente la strada da seguire per giungere alla decifrazione del film.

Da questa posizione critica nei confronti della realtà scenica, quindi delle situazioni, degli ambienti, dei dialoghi e soprattutto dei personaggi, non è difficile cogliere del film i fermenti innovatori, sia sul piano del discorso ideologico-politico che su quello della rappresentazione spettacolare. Bellocchio, come Godard, potrebbe autodefinirsi un « anarchico di sinistra » e come tale porta innanzi la sua critica della società borghese o precocemente imborghesitasi partendo da presupposti di tipo irrazionalistico, in cui la rivolta è più viscerale che meditata, istintiva nella sua violenza iconoclastica, senza tuttavia perdere la sua struttura rigorosa. Ma, a differenza di Godard, egli crede nello spettacolo tradizionale, fatto appunto di situazioni, di ambienti, di dialoghi e soprattutto di personaggi, e riesce a infondere a una materia un poco stantia una nuova dinamica, che le proviene dal distacco con cui essa è vista e rappresentata. La comicità, i paradossi, gli scambi di persona, le battute, i giochi scenici, condotti fino al limite della credibilità e oltre, perfino l'atmosfera di operetta e di « pochade » che qua e là avvolge i personaggi e le situazioni, acquistano una dimensione nuova, si fanno strumento di analisi critica d'una determinata realtà umana e sociale; sicché lo sguardo dell'autore, che è lucido e distaccato sia riguardo al contenuto della rappresentazione che ai modi della rappresentazione stessa, si trasmette allo spettatore, mantenendo quest'ultimo in un atteggiamento critico costante, anche durante i momenti di più scoperta ilarità e di più piacevole divertimento.
Solo a questo punto, accettando totalmente il « grottesco » di Bellocchio, è possibile fare, se proprio si vuole, un discorso puramente politico, di politica contingente. Ma sarà per un'altra volta.

Gianni Rondolino

LA CINA E' VICINA rg. Marco Bellocchio; **coll. artistica** Elda Tattoli; **sogg.** Marco Bellocchio, Elda Tattoli; **fot.** Tonino Delli Colli (b. n.); **mus.** Ennio Moricone; **mont.** Roberto Perpignani; **scenogr.** Mimmo Scavia; **prod.** Franco Cristaldi per la Vides; **distrib. it.** Ceiad-Columbia; **orig.** Italia (1967); **con** Glauco Mauri (Vittorio), Elda Tattoli (Elena), Paolo Graziosi (Carlo), Daniela Surina (Giovanna), Pierluigi Aprà (Camillo); **lung.** m. 2.930.

L'eco della stampa

Ufficio di ritagli da giornali e riviste fondato nel 1901

direttori Umberto e Ignazio Frugiuele
Casella postale 3549, Milano
via G. Compagnoni, 28; telefono 723333

Biblioteca Gino Bianco

L'histoire de Mouchette

LA NEGAZIONE ASSOLUTA DI BRESSON

1 **Detestiamo il cinema della pietà e degli eterni sentimenti, detestiamo gli embrassons-nous ecumenici, e i messaggi di un umanitarismo al servizio della reazione, fatti apposta per coprire la vera natura delle cose e i rapporti reali tra gli uomini. Parole dure, efficaci, impietose che svelino crudamente qual'è la nostra condizione e come stanno le cose, questo ci è necessario. Ha qui la propria radice, il nostro interesse per Bresson. I suoi film stanno a mostrare quello che lo spiritualismo di un certo tipo può dare, quando in nome di valori « altri » non segni una resa alle parvenze e l'acquiescenza al mondo qual'è, bensì, vissuto con il rigore delle estreme possibilità, rivendichi la dura necessità del giudizio, della conoscenza e della verità per toccare il fondo di una condizione mondana e portare lo sguardo sui problemi fondamentali dell'uomo.**

2 **« Mouchette » è un resoconto secco, brullo, essenziale di una disperazione assoluta, una testimonianza di negazione definitiva, di impossibilità di trovare ragioni positive del vivere,** in opposizione all'orrore della società, alle sue strutture di oppressione, fatica, solitudine, miseria, identificate con le strutture dell'universo stesso, la regola che governa la natura e l'intera vita umana, per la quale non c'è conforto possibile se non la morte, scelta come quiete, rifugio. Le placide acque dello stagno si richiudono sul corpo di Mouchette (la sublimazione nella morte, resa con la musica di Monteverdi). Nel discorso scarno di Bresson circola l'antico pessimismo cattolico sulla natura e sull'uomo (1), il mondo è

(1) Cfr. Giorgio Barberi Squarotti, « La narrativa italiana del dopoguerra », Bologna 1965, p. 232.

Biblioteca Gino Bianco

violenza, materia, miseria: Peccato; ai senzasperanza darò un altro mondo.
Ma Bresson non sfugge la terra per la tangente dello spirito, al contrario per la mediazione dello spirito ricerca una illuminazione più penetrante della condizione mondana. Ed è qui il punto che lo distanzia enormemente da altre esperienze similari della cultura cattolica e fa sì che il suo discorso ci riguardi da vicino. Di contro ad un cattolicesimo « comprensivo » e « celeste », dove tutto è ridotto ad un problema interno alla coscienza cattolica, di peccato e rimorso in un'atmosfera morbida e autocompiaciuta, l'opera di Bresson costituisce un rifiuto totale della riduzione della religione ai trasalimenti dell'anima, ai sussulti della coscienza (alla maniera del recente Bergman), così come delle soluzioni puramente confessionali, fintamente candide e ingenue e fidenti in Dio, cioè le prediche e i dogmi. E', quella di Bresson, una religione che si radica nel mondo e si incentra sul confronto-scontro dell'uomo con le cose, con la dura, opaca, bruta realtà.

3 Naturalmente il discorso di Bresson porta diritto ai problemi essenziali » della condizione umana, supera di continuo le dimensioni della cronaca, dell'attualità, della vicenda contadina per proporsi come metafora del rapporto dell'uomo con il mondo. L'uomo e il mondo. Mouchette riproduce la condizione tipica degli eroi bressoniani, che sono dominati e subiscono la violenza del mondo e sono pur tentati dall'azione, dalla liberazione, dalla salvezza, e per di là si ricongiunge al condannato a morte, al ladruncolo, a Giovanna, a Balthazar e alla sua padroncina. Ancora una volta, la ricerca bressoniana s'impernia sul motivo dell'uomo di fronte a strutture oppressive, che possono essere via via l'occupazione nazista, la corruzione delle gerarchie ecclesiastiche, le istituzioni del sistema sociale, le condizioni di sottosviluppo di certe zone agricole. Quella di Mouchette è una storia di disperazione economica, di aspra oppressione della miseria, di crudeltà che nasce e si nutre dalla solitudine e dall'odio degli altri, in un ambiente contadino descritto con colori cupi, fra fatica, morte, sofferenza inflitta o patita ed i poveri ed inutili conforti del vino e del sesso. Una stretta violenta e subita tra le braccia di un ubriaco epilettico riassume tutto l'amore che una ragazzina di 14 anni ha ricevuto dal mondo. Nella ricerca di una verità dura e assoluta, Bresson non arretra davanti all'atroce e all'eccesso, mostra l'attacco di epilessia fino in fondo dei rantoli e della sbavatura, tra i sussulti di un corpo in balìa dell'abbrutimento fisico e le maldestre cure di una bambina. E, tema centrale ed ossessivo, la violenza nella sua veste primordiale, fisica, di offesa corporale, percorre tutto l'universo bressoniano; lo scatenamento bestiale, la forza bruta usata ad ogni piè sospinto, modo di far sentire le proprie ragioni e sola rivalsa contro l'orrore del mondo, come momento di illusiva negazione della propria impotenza, costituiscono luoghi archetipici; le scene di pestaggio senza freni sono ricorrenti nei suoi film (la rissa tra il bracconiere e il guar-

Biblioteca Gino Bianco

diacaccia nella melma del torrente, ad esempio) e la « crudeltà pubblica », trova il proprio prolungamento nel mondo degli animali: la pernice presa al laccio della tagliola che si dibatte disperatamente o l'uccisione della lepre e i sussulti della sua lenta agonia. Le strutture dell'universo sono caratterizzate dalla violenza, declinata in tutte le sue varianti, fisiche o morali. Accanto a queste manifestazioni di crudeltà fisica, esiste una più profonda violenza morale, un'offesa da parte del mondo che non conosce intermittenze, massiccia e irrimediabile, che produce lacerazioni in un'anima, che non prospettano altra soluzione « naturale » che il suicidio. La scena dell'uscita dalla scuola, in cui Mouchette si nasconde lungo l'argine della massicciata stradale, le compagne fanno la giravolta attorno alla ringhiera, bertuccie mostruose che mostrano le mutandine, Mouchette tira loro manciate di mota, scava fino in fondo ad una disperazione radicale e solitaria, illumina fino a che punto è patito l'orrore, la violenza del mondo. Il lucido, sereno, « naturale » suicidio, quasi una sorta di gioco provato e riprovato, un lento lasciarsi rotolare lungo la china, fino alla volta che cadrà in acqua, ed appunto per contrasto raggrinzante e terribile, s'innesta al culmine del calvario di Mouchette, che dopo aver conosciuto il fondo della degradazione fisica nella morte della madre, esperisce attraverso le tre tappe degli emblematici incontri con la droghiera, la vedova, il guardiacaccia e la moglie, la feccia della malvagità e grettezza ed offesa umane che si annidano sotto il volto della gentilezza e della pietà soccorritrice.

Nonostante il suo ostinato dibattersi e la volontà attiva di salvezza, Mouchette soccombe infine alla crudeltà pubblica, al mondo. « C'è nella sua avventura qualcosa della corsa del toro: sapete, il toro che lotta fino al termine delle forze contro le picche, contro le banderillas, contro la spada, contro gli uomini coalizzati che lo incalzano. Il suicidio di Mouchette non è un suicidio propriamente detto; ai miei occhi è la morte del toro che si è ben battuto e che non può più fare altro che tendere il collo », diceva Bernanos della sua eroina. E Bresson carica la vicenda di una disperazione più nera, mette l'accento sulla fatalità del destino e l'ineluttabilità della sconfitta; e, se in Bernanos tutto era riscattato dall'ottimismo in Dio, Bresson non riesce ad individuare spiragli di luce (« tutto andava esaurito dalla rapina del dolore »), la stessa dimensione religiosa non va oltre l'indicazione, l'accenno, dato con null'altro che il « Magnificat » di Monteverdi in apertura e chiusura del film. Rivendicando a sè le ragioni del dolore, la conoscenza e la verità del dolore, nulla rimaneva alla possibilità. La ineluttabile logicità del suicidio di Mouchette e la coscienza in Bresson di non avere ragioni da opporle sono il segno della risposta disperata che la religione può dare in un momento di oppressione sociale e di fronte ad un orrore tanto atroce di esistenza: una opposizione negatrice ancora più radicale, il no tragico ed assoluto, il rifiuto senza remissione di tutti i conforti e le consolazioni comuni, di tutti i facili inganni costruiti a nascondere l'orrore delle cose.

Biblioteca Gino Bianco

La morte di Mouchette

4 Tuttavia è chiaro che la dimensione, in cui sono prospettate le cose, non è quella della storia, bensì quella dello spirito; la religione di Bresson non costituisce un motivo di evasione dalla realtà, non oblitera la mondanità, ma in essa ricerca lo spirito, una Realtà assoluta. Naturalmente il medium, in cui questa visione del mondo si incarna, è dato dal linguaggio, al duplice livello dello stile e della struttura.

Lo stile. Tante volte è già stato messo in rilievo il giansenismo stilistico di Bresson: la radicale depurazione della realtà di tutto elemento allotrio, divagante, pletorico; la riduzione ossessiva, quasi maniaca, di una situazione, un ambiente, un tipo ad un particolare illuminante, che porti sull'essenziale, la verità, l'anima. Ci sono occhi che spiano tra le canne, occhi che vigilano in agguato, sguardi fulminei tra padre e figlia all'osteria, sguardi pieni di dolore. Ci sono mani che scaricano furtivamente delle casse, mani che si stringono, mani che afferrano il bicchiere. Ombre passano nella notte, i fari e il rumore di un camion in transito: è meglio lasciar campo libero all'immaginazione; puntare sull'orecchio che è molto più creatore dell'occhio, l'occhio è pigro, l'orecchio al contrario inventa. « Il cinema è l'arte di non mostrare niente ». Nasce quel suo stile austero, spoglio, che tende a negare il movimento esteriore dell'azione drammatica e a svalorizzare i fatti esterni per ricercare, invece, una tensione interiore, la suspense antidrammatica dei sentimenti, delle reazioni. In una vicenda ricca di fatti, di azioni violente, come quella di Mouchette, quello che interessa a Bresson è « stare

Biblioteca Gino Bianco

costantemente, assolutamente, su un viso: il viso di questa ragazzina, per vedere le sue reazioni ». Vale a dire, una scelta stilistica, che sottende un preciso rigore morale, di rinuncia ascetica ad ogni descrittivismo a favori di brandelli di vita autentica, di frammenti rivelatori di una verità assoluta.

La struttura. I film di Bresson sono costruiti attorno ad un personaggio centrale, che viene analizzato in tutta la sua complessità e a cui sono attribuiti gesti significativi d'una presa di posizione caratteriale, d'una reazione folgorante alle cose e agli accadimenti (2), di fronte sta il mondo esterno, statico e muto, che scompare in quanto ambiente storico e sociale preciso e diventa **l'altro da sé** con cui l'individuo deve inevitabilmente misurarsi, ma di cui Bresson si dimostra incapace di comprendere le ragioni e le coordinate storiche. Quelle che Bresson descrive non sono le strutture della campagna e della società francesi, bensì sono le strutture dell'Universo. Con « Mouchette », Bresson non racconta la storia di un uomo, che ha di fronte il mondo, la società, la storia, bensì ripropone la vicenda eterna dell'Uomo, che si misura con il Mondo e la Vita.

Trova, forse, qui la propria ragione l'intransigente opposizione di Bresson agli attori professionali, con tutto il loro repertorio di tecnica della recitazione, il gestire da marionetta, le smorfie, la mimica perpetua, la voce impostata. In contrapposto, una persona presa dalla strada costituisce materia vergine, bruta, che porta alla creazione il suo corpo, i suoi muscoli, il suo sangue, il suo spirito. L'attore si proietta fuori, si esteriorizza, il non-attore si interiorizza; quello semplifica (= impoverisce), questo vi porta la naturale complessità di un uomo; l'uno fa leva sull'illusione mimetica, sfoggia il proprio virtuosismo tecnico, l'altro porta la rassomiglianza morale al personaggio, il vero di un'esistenza; in breve, Bresson sceglie di creare attraverso il disvelarsi di un essere piuttosto che attraverso la finzione di una tecnica. Esterno (= superficiale) e interiore (= profondo), apparenza ed essenza, falso e vero (Vero). Quella che è una posizione insostenibile sul piano dell'apriori teorico, acquista una sua validità feconda all'interno di una scelta di poetica. E, « prendendo una ragazzina di 14 anni, inconsapevole dei suoi gesti quanto è possibile, e abbandonandola nell'azione del film », « sorprendendola » nei suoi gesti più quotidiani, mentre si tira su le calze di lana grossa, mette a bollire il latte, calma il bebè o canta a scuola, rubandone gli sguardi, furtivi o folgoranti, tra padre e figlia all'osteria, o dopo la consegna dei pochi denari o dopo lo schiaffo, Bresson arriva ad esprimere quella che è la spiritualità dell'uomo.

(2) Sebastien Roulet, « La si belle ethique de Robert Bresson », in « Cahiers du cinéma », n. 189.

Biblioteca Gino Bianco

5 Dunque, la religione di Bresson non assume una dimensione irrelata di colloquio di un'anima con se stessa e di fronte a Dio, al contrario porta diritto ai problemi fondamentali dell'uomo, della sua condizione mondana: la Libertà, la coerenza con se stessi, la violenza del mondo, l'annichilimento dell'individuo, e così via.

La sua prospettiva spiritualistica è portata all'estremo del rigore e del pessimismo, invece di contentarsi delle mezze-verità e delle facili consolazioni, o di una « pietà » comprensiva, alla maniera di tanto cinema contemporaneo, tanto spiritualista che « impegnato » che avanguardistico tutti incapaci sostanzialmente di verità. Bresson passa le cose al vaglio di uno sguardo non-conciliato, cattivo e disperato, e penetra fino in fondo al tragico della condizione umana.

Tuttavia il suo spiritualismo lo porta a prospettare le cose sotto specie di eternità, a ricercare in esse la vicenda eterna dell'Uomo e della Vita: cioè la lezione di Bresson, proprio per la sua altezza ed esemplarità, ripropone ancora una volta il limite invalicabile di ogni spiritualismo: di sostituire il tragico di un pessimismo esistenziale al difficile e al doloroso della ragione, della storia.

Gianni Volpi

MOUCHETTE rg. Robert Bresson; **sogg.** dal romanzo di Georges Bernanos « Nouvelle histoire de Mouchette »; **scenegg.** Robert Bresson; **fot.** Ghislaine Cloquet (b. n.); **mus.** Monteverdi; **mont.** Raymond Lamy; **scenogr.** Pierre Guffroy; **prod.** Argos Film-Parc Film; **orig.** Francia (1966); **con** Nadine Nortier (Mouchette), J. C. Guilbert (Arsène), Jean Vimenet (il guardiacaccia), Marie Cardinal (la madre), Paul Hébert (il padre); **lung.** m. 2.455.

Positif

n. 89 / novembre 1967

Roger Tailleur
UNE CONSCIENCE TOUTE NEUVE
Michel Ciment
MONTREAL 1967: LE REGNE DE L'IMAGE
Arthur Penn
SUR « BONNIE AND CLYDE »
Louis Seguin et Roger Tailleur
VENEZIA VENTOTTO
Pierre Cadrao
LE TOUT A SAN SEBASTIAN 1967
Bertrand Tavernier
A L'HORIZONTALE DE KNOKKE LE ZOUTE
Enciclopedie permanente du cinématographe
Les films
Roger Tailleur
VIVRE POUR VIVRE
Paul-Louis Thirard
LA RELIGIEUSE
De A à Z

Comité de redaction: R. Benayoun, A. Bolduc, R. Borde, F. Buache, B. Chardère, M. Ciment, B. Cohn, J. Demeure, M. Firk, G. Fofi, G. Gozlan, A. Kyrou, G. Legrand, E. Losfeld, L. Seguin, T. Tailleur, P. L. Thirard.
Abonnements: (Italie) / 12 numéros: 72 F / 6 numéros 36 F / c.c.p. 13.312 - 96 Paris
Editions Le Terrain Vague, 14-16 rue de Verneuil, 75 Paris 7e

Biblioteca Gino Bianco

Blow up

UN FOTOGRAFO, UN DELITTO, UNA PALLA DA TENNIS

In BLOW UP c'è un delitto che rimane senza spiegazione, un'investigazione che non ha un traguardo: un « giallo » a metà, insomma. Poiché il suo tema non è il delitto, la vicenda deve rimandare a qualcos'altro. Che cos'è allora BLOW UP? E', intanto, il ritratto di un fotografo e del suo comportamento. Il ritmo armonico del film, nervoso e decontratto insieme, dal passo insolitamente spiccio e leggero per Antonioni, è il ritmo stesso del personaggio che non appartiene certo alla galleria degli esseri in crisi, tipici del regista ferrarese: nei rapporti con il lavoro o con il sesso, è libero, disponibile, efficiente. Appartiene al mondo e il mondo gli appartiene: è qualcuno che agisce.

« Sublimato dalla propria specializzazione — dice Umberto Eco — in lui la divisione del lavoro, diventata dissociazione della sensibilità, è riconvertita, in pace, integrazione, felicità animale ». E' curioso, però, che pochi critici — nessuno, forse, tra gli italiani — abbiano analizzato il suo comportamento professionale.
E' un fotografo di moda, e alla moda, ma sta lavorando con un amico scrittore a un libro di fotografie su Londra. All'inizio lo si vede, travestito da « barbone », uscire da un dormitorio pubblico dove ha passato la notte a scattare foto, di nascosto. Per l'altro lavoro che gli dà probabilmente pane, burro e marmellata, ha un certo disprezzo, e non lo nasconde. Sa che quello della moda è un mondo dell'irrealtà; la realtà che gli preme, da percepire e da esprimere, è altrove: la Londra degli « slums » piuttosto che quella « swinging » per turisti. Perciò, come dice all'amico Ron, vuole chiudere il libro con un'immagine del parco: « C'è un silenzio, una pace... Il resto del libro è abbastanza violento, e forse è meglio finirlo così ».
Nella misura in cui mostra questo personaggio in azione, e ne ha il re-

Biblioteca Gino Bianco

spiro, « Blow up » ingrana, incanta, convince: il fotografo al lavoro con Verushka e poi con le cinque fotomodelle; la visita alla botteguccia d'antiquariato in periferia; e, soprattutto, la sequenza diurna nel parco, la scena dello sviluppo e dell'ingrandimento e il ritorno notturno nel parco. Condividiamo, però, soltanto in parte l'ammirazione di molti per la scena in cui il fotografo possiede Verushka con quell'estensione dei suoi sensi che è il suo apparecchio fotografico. In « Le petit soldat », nella sequenza in cui Michel Subor mitraglia con la Leica Anna Karina, sottoponendola a un fuoco di fila di domande, Godard aveva espresso la stessa idea di Antonioni, ma con sottigliezza metaforica ben più suggestiva. Quel che in Godard è metafora, diventa in Antonioni allusione, e pesante, quasi volgare, perché troppo esplicita e insistita.
E' la parte di « Blow up » in cui Antonioni mostra e dice con precisione, levità, limpidezza, con la straordinaria organizzazione spaziale dei suoi momenti migliori, con quella coerenza consapevole del colore che altrove, invece, si fa preziosa e come sfinita, ritorno all'accademia di « Deserto rosso ».

I guai cominciano quando, mancata la coincidenza tra il « mostrare » e il « dire », Antonioni cerca di spiegare quel che mostra, cioè passa deliberatamente a un discorso simbolico; quando, prendendosi per Borgès, si spinge nel campo minato della metafisica e della gnoseologia.
S'è già detto, ed è chiaro a tutti, che « Blow up » non è un racconto naturalistico. E' altrettanto chiaro che non s'appoggia alla psicologia tradizionale, cioè non è un dramma il cui scopo consiste nella rivelazione di personaggi e nel loro conflitto sulla base di motivi realisticamente attendibili. Di personaggi, nel film, non c'è che il fotografo; gli altri sono figure, poco più che larve: Patricia e il suo marito pittore, la donna del parco, le due aspiranti modelle. Sui rapporti tra il protagonista e Patricia (Sarah Miles) Antonioni è ellittico: di esplicito non ci sono che le « avances » di lei a lui. C'è chi ha « letto » nel film un precedente scacco amoroso del fotografo, ma siamo nel campo delle congetture.
Esaminiamo ora come Antonioni mette in crisi il suo personaggio. Perchè il suo fotografo è in crisi alla fine: la sua salute, l'accordo con il mondo della tecnologia, l'attivismo, lasciano il posto a una nuova interrogazione sulla realtà. Per decifrarla non gli basta più il suo terzo occhio: la « camera » si rivela anch'essa imperfetta, illusoria, ambigua. Allora la sequenza della partita di tennis può assumere questo significato: c'è nella realtà qualcosa che agli occhi, anche a quelli più progrediti del mezzo tecnologico, rimane invisibile, ma che non è meno vero. Bisogna sapere accettarlo, però, cioè crederci, « vederlo » con altri occhi. Perciò quando, deposto il suo strumento sull'erba, il fotografo rilancia la palla che « non c'è », questa diventa reale, e se ne sente il rumore. Soltanto con un gesto volontario di immaginazione — cioè di partecipazione attiva — e in un atteggiamento di umiltà verso la realtà « che non si vede », il giovanotto recupera il mondo degli altri, e vi si ricongiunge.

Biblioteca Gino Bianco

Come gli è già capitato altre volte, Antonioni parte da un'intuizione fondamentalmente giusta, da una diagnosi esatta, ma arriva alla conclusione in modi lamentevoli e approssimativi. Se avesse voluto dirci che i nostri mezzi di osservare e di giudicare la realtà, anche quelli tecnicamente più progrediti, sono limitati, avremmo anche potuto appagarci. Ma s'ha il sospetto che voglia fare un discorso più « profondo »: dire che è difficile discernere i limiti tra l'essere e l'apparire, mettere in discussione la realtà visuale e fenomenica, suggerire il mistero inconoscibile della vita. E allora ci sembra che i mezzi scelti non siano adatti allo scopo, che il « giallo » in sospeso non aderisca al tema.

Basta seguire lo svolgimento dei fatti. Attraverso lo sviluppo e l'ingrandimento delle fotografie scattate nel parco il giovanotto scopre che, forse, è stato commesso un delitto: l'obiettivo ha registrato qualcosa che i suoi occhi non avevano visto. E allora? Proprio lui, che è un fotografo, dovrebbe essere l'ultimo a meravigliarsi. Perché quella macabra scoperta dovrebbe aprire una breccia morale nella sua coscienza? Tant'è vero che va a controllare « con i suoi occhi »: il cadavere c'è, l'obiettivo non aveva sbagliato.

Gli avvenimenti che seguono appartengono ancora al « giallo »: gli ingrandimenti gli vengono rubati, l'indirizzo della ragazza misteriosa è falso, la fotografia che gli rimane assomiglia a un quadro astratto.

Vanessa Redgrave e Dand Hemmings in « Blow up »

Biblioteca Gino Bianco

Quando ritorna nel parco la mattina dopo all'alba, il cadavere è scomparso. E allora? Il buon senso risponde che qualcuno l'avrà visto, avrà informato la polizia, l'avranno trasportato all'obitorio. Se l'ipotesi sembra troppo banale, si possono fare altre, e più « gialle », congetture, mentre il film tende a suggerire altre, e più « misteriose », ipotesi: allucinazione? un sogno idiota? la realtà è illusione?

Fino a qualche ora prima, però, il fotografo era deciso ad andare in fondo a quella storia del cadavere. Capita al « marijuana-party », sollecita l'amico scrittore (« Devi assolutamente vedere il cadavere. Bisogna che gli facciamo delle foto ». E giustamente l'amico, pur imbambolato dalla droga, gli obietta: « Io non sono un fotografo » « Ma io sì » replica il fotografo. E allora?), poi si smolla, rinuncia, probabilmente fuma anche lui e, comunque, s'addormenta. Se il delitto rimane senza spiegazione e senza punizione, la colpa è anche sua e della sua volontà, non del mondo e dell'assurdità della vita.

Qui, però, s'innesta il discorso sul disimpegno. L'ha fatto Moravia: « ... il nesso tra il delitto e la Swinging London sta nel modo di comportarsi del protagonista. Il quale, pur non essendo affatto privo di sensibilità morale, non vuole né capire né approfondire né spiegare né ideologizzare la realtà... Semplificando parecchio, si potrebbe dire che tu hai voluto mostrarci come in una circostanza eccezionale il disimpegno nasca, si formi, prenda consistenza di atteggiamento, si sviluppi, diventi un vero e proprio modo di condotta. Tutto questo sullo sfondo di una società nuova e giovanile in fase di radicale cambiamento e rivoluzione ». Ci permettiamo di dire che, invece di semplificare, Moravia ha complicato parecchio. Il fotografo di Antonioni non rinuncia a capire, spiegare, ideologizzare, approfondire la realtà del delitto, ma ad agire: tornare nel parco a fotografare il cadavere (esistono i « flash »...), avvertire la polizia, far qualcosa insomma. E invece s'addormenta. Appunto: il disimpegno. Benissimo. All'alba, però, al disimpegno subentra l'impegno o, perlomeno, la curiosità. E ritorna al parco. Il cadavere non c'è più, ed ecco l'angoscia esistenziale. La vita è sogno, tanto vale rilanciare la palla che non c'è. Nella « Chinoise » di Godard qualcuno dice che bisogna confrontare le idee vaghe con immagini chiare. Antonioni non l'ha fatto qui. A proposito: che cosa c'entra la società nuova e giovanile in fase di radicale cambiamento?

Morando Morandini

BLOW UP rg. Michelangelo Antonioni; **scenegg.** Michelangelo Antonioni e Tonino Guerra, in collaborazione con Edward Bond; **fot.** Carlo di Palma (Metrocolor); **mus.** Herbert Hancock; **scenogr.** Ashton Gorton; **prod.** Carlo Ponti; **distr.** M.G.M.; **orig.** Inghilterra (1967); **con** Vanessa Redgrave (Jane), David Hemmings (Thomas), Sarah Miles (Patricia).

Biblioteca Gino Bianco

Edipo re

CONGETTURE SULL'EDIPO

Le aporie della critica sono note, e ripetutamente verificate. Talvolta però, queste contraddizioni toccano il limite; allora la critica si riscopre in tutta la sua virtualità e si sperimenta come instabilità, unilateralità insufficiente, come contraddizione interiore nel momento stesso in cui parla e si parla. Un'ipotesi allora, per uscirne fuori, è il procedimento per congetture, alternative radicali, che sondino, con un'impostazione e un taglio totalmente diverso, le possibilità disparate compresenti nell'opera.

1 « Nell'EDIPO io racconto la storia del mio complesso di Edipo ». L'autobiografia, l'autoanalisi, si proiettano nel mito. Non si tratta del classico, strutturale « qui suis-je? » russoviano, ma di una storia parziale, una storia che è parte integrante dell'esperienza pasoliniana, ma non è la totalità di questa esperienza. Forse è per questa angolatura particolare — come storia di una parte di quel se stesso che si è — che la proiezione nel mito è apparsa a Pasolini la forma più opportuna di autoanalisi: il mito come tramite tra l'esperienza particolare e l'esperienza universale, la situazione specifica di Pasolini e quella di tutti gli altri. Ma qui siamo già al primo punto discutibile: perchè il mito come forma di generalizzazione di un'esperienza, non è mai l'esperienza particolare variata, molteplice, singolare, e neppure la spiegazione effettiva dilatante, l'approfondimento di questa: essa è in fondo il minimo comune denominatore di una serie di vissuti concreti e soprattutto la forma di distanziamento in un luogo lontano nel tempo e nello spazio, metastorico, che tende ad ammorbidire e neutralizzare quello che rappresentato oggi in tutta la sua dirompente drammaticità svolgerebbe ancora funzioni di turbamento e dissacrazione. Così il mito (quello ripreso da una tradizione e già illustrato e spiegato razionalmente da Freud o da Jung o da Kerenyi) non costituisce più una possibilità di approfondimento conoscitivo di una situazione psicologica reale, bensì la sublimazione in un orizzonte senza storia di un conflitto autentico concreto.

Biblioteca Gino Bianco

La scelta del mito significa veramente l'abbandono della prospettiva razionale per l'evasione nel pittoresco, nel « fantasmagorico », il rifiuto della rappresentazione conoscitiva per la dimensione meramente figurativa. Così sul piano della conoscenza (a parte la scena della Sfinge) l'unica sequenza realmente operante, anche se troppo sbrigativa e, quindi, superficiale, è l'epilogo, dove Pasolini rappresenta se stesso, aggiungendo qualcosa di reale e di specifico ad un ordine narrativo dove tutto ci era già chiaro prima della realizzazione. Autoanalisi insomma non può essere assolutamente il puro e semplice ripescamento d'un mito, né la sua inserzione tra labilissime parentesi che riflettono dei fatti biografici o poveri di significato (il prologo) o, come s'è detto, troppo sbrigativi (l'epilogo). La policromia barbarica delle immagini, se pure di indubbia efficacia nell'arbitrarietà dell'invenzione, non può mascherare la rinuncia alla ricerca approfondita, allo scavo interiore.

C'è poi un altro elemento di carattere più strettamente formale. Pasolini sembra dimenticare che nell'arte esiste la dimensione dell'ambiguità e che questa dimensione tende proprio a creare all'interno delle opere quei margini di mobilità e di dinamismo che le rendono organismi viventi, vissuti concreti realizzati sulla base di uno straniamento semantico, ricerca **in fieri** di significati. In « Edipo » il significato presunto, aprioristico, di tipo dogmatico, è immediatamente proclamato, ripetuto sino alla saturazione (ed oltre), non per una comprensibile volontà di approfondimento, ma come schema esteriore entro cui si situa il film. Il significato presunto è insomma ad un tempo troppo aldifuori del film e troppe volte detto durante il film: non vive mai come realtà interiore struttura profonda che si fa con il film, vive nel film. Per parlare del proprio complesso di Edipo non è operante, dal punto di vista artistico, dire tutto al massimo livello dell'esplicito. Esiste una tensione espressiva più intima e profonda nell'oscurità, nell'allusione, nell'ambiguità indeterminata. A questo proposito, proprio sull'Edipo, Barthes ha sostenuto che « nella favola originaria non c'è nulla di recondito, nessun senso riposto, nessuna distanza tra ciò che significa e ciò che è significato », mentre « in forza della duplicità che [gli] è propria (alla situazione edipica — non già al puro aneddoto —) ciò che viene scoperto risulta più impressionante di quello che ci è offerto ». Inoltre Barthes indicava quale « compito dell'arte » di « **inesprimere l'esprimibile** » attraverso una forma di stilizzazione che non nomina mai l'oggetto se non con una « parola **altra** », rigorosamente allusiva, in modo da raggiungerlo per la via dell'indiretto ed offrirlo smaterializzato, « in negativo » nella sua dimensione essenziale (quasi la « fleur absente de tous bouquets » di Mallarmé). Il fine è evidentemente di sfuggire all'orizzonte tentacolare della lingua anteriore, al già detto, all'ovvio, al banale, a ciò che è stato logorato dall'uso corrente: è l'aspirazione alla parola pura essenziale, al significato nascosto profondo che si pone come costante dell'arte europea, almeno da Mallarmé in poi. Naturalmente l'ambiguità, il non-detto, non sono l'unica prospettiva storicamente operante nell'arte moderna: c'è

Biblioteca Gino Bianco

anche, e forse più stimolante ancora, l'ipotesi della parola detta fino in fondo nel delirio esistenziale — e razionale — di dire tutto per capire, conoscere tutto: che poi non è affatto ricupero dell'ovvio, bensì avventura interiore nella problematica più dirompente: Dostojevskji, Proust, Musil, Leiris. Nel cinema qualche esempio sperimentale: Bergman, Godard, Bertolucci. Ma sempre, per condizione strutturale, opera storicamente quello che è spinto agli estremi, che percorre sino in fondo, con lucida determinazione formale, l'orizzonte della prospettiva frequentata, senza mezze misure, senza ripiegamenti: è evidente che oggi i primi concetti da distruggere sono quelli di medietà e di armonia.

Che cosa non è stato l'EDIPO. Pasolini optando decisamente per l'interpretazione freudiana, ha dimenticato quella che era l'essenza effettiva ed il significato più profondo del mito: il dramma della conoscenza, la ricerca della verità. Il fatto è che Edipo è in primo luogo un eroe intellettuale, è un uomo che vive una particolare esperienza che è essenzialmente esperienza di conoscenza, appressamento dilacerante al reale configurarsi delle cose. L'« Edipo » è dramma della conoscenza, anzi della non-conoscenza iniziale che si vorrebbe avere e della conoscenza finale che non si vorrebbe avere e che distrugge l'individuo. Edipo vive la sapienza non come rischiaramento, comprensione che accresce le possibilità dell'uomo, ma come distruzione della possibilità di esistere, fallimento a priori di ogni tentativo di strutturazione, di razionalizzazione di sé. Il dramma di Edipo è veramente l'altra faccia drammatica, ambigua ctonica del motto delfico « conosci te stesso ». E' l'alternativa delirante venefica all'eudemonismo razionale. L'unico punto in cui Pasolini ha intuito e realizzato questa dimensione è l'episodio della Sfinge che si presenta ad un tempo per Edipo come l'inconscio e come il preludio di una conoscenza. Così il dramma viene giocato sul contrasto tra Tiresia che è il cieco che vede ed Edipo che pur vedendo è cieco di fronte alla verità. E l'azione di Edipo è una ricerca del male da parte di un individuo che scopre poi di essere lui stesso il portatore del male, la ragione di questo. L'azione drammatica di Edipo è fondamentalmente azione interiore, ricerca conoscitiva che interiorizza « la sostanza, il contenuto... », i dati concreti del dramma, come ha rilevato la critica più scaltrita (« mentre il passato di Edipo ci viene posto dinnanzi, la sua intera vita ci appare come una specie di ricerca della sua vera natura e del suo destino ». Fergusson, « Idea di un teatro », p. 26). E il dramma di Edipo è di rendersi conto di essere « sottoposto a forze che non può controllare né comprendere », è conoscenza di un reale drammatico e tragica consapevolezza del non poter spiegare fino in fondo i motivi di certe azioni. Il conosci te stesso è stritolato non solo sotto la forma della drammaticità dell'oggetto conosciuto ma anche per l'insufficienza conoscitiva della ricerca: senza spiegazione razionale completa non c'è conoscenza. La conoscenza è distruzione. Edipo è il saggio che si acceca si distrugge. Proprio il contrario dell'assunto freudiano. Sottolineare l'aspetto freudiano non è evidentemente un illecito strut-

Biblioteca Gino Bianco

turale: il fatto è che ridotta la questione nei termini puri e semplici dell'esemplificazione della teoria freudiana sull'ossatura della tragedia, non si ottiene nulla, né una rappresentazione dotata di nerbo interiore e di senso progrediente, né un acquisto reale sul piano della cognitività. Perché alla fine quello che viene travisato è proprio il senso del rapporto tra uomo e mondo ed il conflitto che in esso si manifesta; la rappresentazione della drammaticità di questo rapporto sarebbe raggiunta soltanto se il conflitto fosse interiorizzato, portato ad alternativa globale profonda, come realtà della coscienza; il puro e semplice contrasto esteriore della versione pasoliniana rimane nell'episodico, nel parziale, nell'imperfetto; non significa a livello globale. E la possibilità fondamentale del film era di passare dalla storia alla concezione del mondo.

2 **« Il romanzo, avendo raggiunto il culmine, ritorna alle sue scaturigini e rivela la sua originaria natura » (Kerényi): che è mitologica. Il mito è lo sbocco organico della fabulazione.** L'esperienza del '900 sembra diventare la progressiva sperimentazione e distruzione di tutte le esperienze analitiche per riscoprire la realtà profonda del mito. Ma il mito per Pasolini non è la condizione perché il discorso si generalizzi, il modo per « afferrare le realtà psichiche in forme mitologiche » (Kerényi). Nell'« Edipo » può anche essere presente tutto questo; ma quello che conta non è il dato universalizzante, ma il tentativo di appressamento a qualcosa d'altro, ad un discorso diverso. Il mito è l'altro da ogni mondo: è la dimensione in cui si distende e si riapre la complementarità di pos-

Biblioteca Gino Bianco

sibile e finito. E' il processo (e insieme l'alveo) nel quale il linguaggio si riavvicina a se stesso e si riscopre come unità originaria, dimensione prelogica fine a se stessa, misura possibile e indeterminata di ogni esperienza. Il mito non è reazionario; anzi è ancora vero che bisogna strapparlo ai reazionari, agli intellettuali prezzolati dal fascismo tecnocratico. Ma il mito (l'Edipo di Pasolini) non è il tramite per una razionalizzazione del reale; non è neppure una strana relazione che unisce sensibilmente l'Io e l'Egli, l'implicito e il manifesto. Qui non conta tanto l'assunto democratico secondo il quale nella misura in cui restiamo all'interno delle nostre contraddizioni e non sbocchiamo sulla generalizzazione, noi non cogliamo la realtà del mondo. Quello che conta invece è che il mito (l'Edipo) si specifica proprio come tramite per un altro mito: così la storia dell'Edipo di P. non significa tanto in se stessa (ché sarebbe poi quello che tutti sappiamo) ma tende a significarsi come altro: il suo operare è allora quello di essere in un certo modo per superare il dato e darsi come diverso dal dato, raggiungimento di quell'altro mito che è nel mito e ne costituisce la trama segreta, autentica. Non a caso questa dimensione si realizza proprio nelle parti (prologo, epilogo, e, soprattutto, nella prima parte del mito, sino all'arrivo a Tebe) che non sono connesse direttamente all'azione teatrale sofoclea: il pellegrinaggio di Edipo è l'immagine concreta tangibile di questo processo: è il farsi dimensione esemplare realtà simbolica dell'esistenza come ricerca che si attua e si definisce non sulla base di determinazioni aprioristiche, ma per la concreta sollecitazione del vissuto.

Ma l'ipotesi del mito è per P., in fondo, operante come abbandono dell'analisi, della riflessione condotta sulle relazioni intersoggettive, per scegliere decisamente il linguaggio come realtà unica, monade esistenziale sintesi nullificante/totalizzante. E' la scelta della realtà del silenzio, della possibilità della morte. L« Edipo » è un'opera che si tace. E' uno strano appressamento al vuoto del linguaggio, al silenzio della morte.

La parabola del mito, perché non sia un già detto, una ripetizione dell'ovvio, del banale, è l'aspirazione al silenzio. La realtà dell'« Edipo » è questo silenzio microcosmico che si fa nel momento stesso in cui l'opera è sperimentazione delle possibilità ultime del linguaggio. Il linguaggio del film è il linguaggio puro del mito, il linguaggio che non essendo/esprimendo altro che vuoto/morte, non è/esprime altro che il vuoto-la-morte del linguaggio. Già Blanchot, studiando Mallarmé, ha avvertito che « un certo trattamento della parola potrebbe non distinguersi in nulla dal silenzio ». La parola, l'immagine sono i veicoli stessi, la forma sensibile che il silenzio accoglie per apparire a se stesso, farsi realtà effettiva. Lungi dall'essere l'alternativa alla parola all'immagine, il silenzio ne è la realtà profonda, l'intenzione segreta, è quel movimento indeterminato e calibratissimo per cui ciò che è detto, ciò che è rappresentato, si rivolge contro di sé e si annulla. Il silenzio microcosmico dell'opera non è altro che il neutralizzarsi progressivo dei materiali, il sublimarsi sotto la forma dell'arabesco, dell'irreale di tutto ciò che si

Biblioteca Gino Bianco

offriva come contenuto; il congiungersi sotto l'orizzonte della morte delle istanze di significato, delle sonde palingenetiche. Allora il problema dello scrittore non è più il riempire la pagina bianca o lo strappare al silenzio della fine ancora qualche parola. Il vero rapporto che l'artista imposta drammaticamente è il rapporto con il silenzio, con la morte. L'artista è colui che si annulla, finisce di esistere nell'atto stesso in cui crea. La creazione è frantumazione dei rapporti con il mondo e sublimazione di ogni realtà come appressamento alla morte. Creare è l'aspirazione a morire. La realtà ultima di P., quale la si intuisce balugi-nante nel tessuto dell'opera, riflette sostanzialmente un orizzonte esistenziale e formativo di tal fatta.

Che cos'è l'Edipo se non questo tacersi della parola delle cose che è la prefigurazione della morte? L'operazione tuttavia non giunge alla definitività: il silenzio è continuamente insidiato ridotto stravolto dall'emergenza del detto del vissuto: il tempo assoluto del silenzio scopre in sè svilupparsi progressivamente il tempo relativo delle cose. Ma nella misura in cui « la preoccupazione dello scrittore che scrive per poter morire è un'offesa al senso comune » (Blanchot), il silenzio microcosmico dell'« Edipo » è la forma progrediente verso la morte: il detto e il non detto si superano e si elidono nel silenzio della ricerca che è già altra da se stessa: l'infinitezza del peregrinare di Edipo da un posto determinato verso l'infinito dell'accecamento e della morte è la discesa nell'orizzonte ovattato e vibrante delle maschere. L'uomo è già morto; ma il silenzio riconduce al linguaggio, e questo alla vita come impotenza. L'esigenza del silenzio è la consapevolezza suprema dell'impotenza costitutiva.

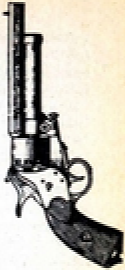
« A cosa tende la scrittura? A liberarci di ciò che è » (Blanchot). Questa possibilità si fonda sul nulla esistenziale e sull'impotenza dell'individuo. Ma il distanziamento operato dall'angoscia non è tanto la via per cogliere aldilà dell'uomo reale la sua dimensione essenziale: quello che conta è invece la figurazione che si smaterializza, la psicologia che si dissolve, la parola che si tace: non l'uomo ma la maschera. La radice formativa di questa concezione non è l'incidenza sul reale ma l'impotenza e la sublimazione, **nel** silenzio e **per** la morte (cioè senza compiacimenti), di questa impotenza. L'immersione nel vuoto laddove non c'è più niente da dire, in quel prelogico che è insieme totalizzazione logica: il silenzio perché si sa tutto. La via che P. ha intravisto nell'« Edipo » è questa. Ma più necessario che mai è l'approfondimento: in questo caso l'adeguarsi a se stessa — come maschera — dell'impotenza.

Paolo Bertetto

EDIPO RE rg. Pier Paolo Pasolini; **sogg.** e **scenegg.** Pier Paolo Pasolini; **fot.** Giuseppe Ruzzolini (Technicolor); **mont.** Nino Baragli; **scenogr.** Luigi Scaccianoce; **costumi:** Danilo Donati; **prod.** Alfredo Bini per la Arco Film; **distr. it.** Euro International Films; **orig.** Italia (1967); **con** Silvana Mangano (Giocasta), Franco Citti (Edipo), Alida Valli (Merope), Julian Beck (Tiresia), Carmelo Bene (Creonte), Ninetto Davoli; **lung.** m. 2.849.

Biblioteca Gino Bianco

IL CINEMA AMERICANO DELLA FALSA COSCIENZA



Brevi premesse ad un lungo discorso

La scoperta del cinema americano è stata opera della critica francese degli anni cinquanta: la « politica degli autori », per altri versi settaria e « disimpegnata », ha evitato però che si facessero gerarchie di generi, cercando il segno dell'autore nel film al di là delle costrizioni della produzione e del commercio. In Italia la situazione era ad uno stadio di sviluppo più arretrato, in cui giocavano il peso della cultura neorealista con il suo contenutismo grezzo e di superficie, e il crocianesimo con la sua visione dell'opera d'arte « sublime ». Così la cultura italiana, lanciatasi durante gli ultimi anni del fascismo alla scoperta dell'America (Vittorini, Pavese, ecc.), ha trascurato ed ignorato la immensa ed eccezionale fioritura hollywoodiana degli anni quaranta e dei primi anni cinquanta, consacrando autori sbagliati (i Dmytryk, Zinnemann, Robson) solo perchè vagamente progressisti nei temi, e trascurando i « generi » (nero, western, musical, gangster, comico) in un periodo di grande rigoglio, in cui gli autori nascondevano le loro posizioni e il loro discorso nelle pieghe della produzione « commerciale ». E' tempo forse, oggi, di procedere alla distruzione di certi miti e alla ricostruzione di altri. Ancor di più: il nostro rapporto con il cinema americano è una spia del rapporto più profondo e più ambiguo che ci lega alla civiltà statunitense, ai suoi miti e ai suoi valori. In maniera schematica possiamo individuare tre momenti nel cinema americano:

Biblioteca Gino Bianco

i grandi dell'*azione* (Ford, Hawks, Hitchcock, Walsh, ecc.) che, disponibili sul piano ideologico ma di un'estrema vitalità, rappresentano il fascino e la forza dell'americanismo e del « modello americano »; gli autori della *crisi*, i cui limiti « rooseveltiani » si sono rivelati in tutta la loro pienezza di fronte alle situazioni presenti; ma i più profondi tra questi, che vivono un rapporto con la loro società profondamente ambiguo e lacerante (i Kazan, i Welles, i Brooks, i Penn...) ci sembrano oggi i più vitali e i più utili in generale alla comprensione del dilemma americano; a questi si può ricondurre, pur nella sua prepotente individualità, anche Jerry Lewis che è oggi il più geniale ed esplosivo uomo di cinema americano;

un cinema della *negazione*, infine, che è quello beat, di un gruppo a parte che rifiuta, o crede di rifiutare, *tutta* quella tradizione senza poter sin'ora proporre una alternativa « positiva ».

Manca ancora, invece, un cinema che sia l'equivalente del black power e della New Left, dei ghettos e dei campus, di Harlem e di Berkeley. Discorso a seguire.

Ford e Missione in Manciuria

AUTUNNO SENZA CHEYENNE

MISSIONE IN MANCIURIA fa 132, film di un settantunenne guercio e sordo (strane « qualità » per un autore di opere audiovisive) — certo Sean O'Feeney, alias Jack Ford (sino al 1923 per i primi quarantacinque film), alias John Ford, detto Natani Nez (Tall Leader) dai Navajos della Monument Valley — e viene dopo IL GRANDE SENTIERO e la disavventura del MAGNIFICO IRLANDESE, interrotto per malattia del regista e passato a Jack Cardiff.

Biblioteca Gino Bianco

Dato che « Missione in Manciuria » non è opera di esordiente, la « domanda spontanea » (anche se non so sino a che punto metodologicamente corretta e interpretativamente funzionale) verte sulle eventuali novità. A livello di soggetto, ad es., la novità c'è. All'accusa, non del tutto giustificata se si pensa a Dallas (Claire Trevor) in « Ombre rosse », a Ma Joad (Jane Darwell) in « Furore », a Chihuahua (Linda Darnell) in « Sfida infernale », a Mary Kate Danaher (Maureen O'Hara) in « Un uomo tranquillo », per citarne solo alcune, di aver trascurato la donna nei suoi film, rivoltagli da parecchie parti (ad es. B. Cohn in « Positif », n. 65), Ford rispondeva con la sua solita ironia in una intervista: « Si è detto che noi non abbiamo saputo fornire dei ritratti di donne nei western, ed è più o meno vero. Del resto le donne giocarono un ruolo poco importante della colonizzazione del west » (cfr. « Cahiers du Cinéma », luglio '65). Forse per zittire definitivamente questi più o meno fondati sospetti di misoginia, giunto all'età in cui la misoginia, tranne rare eccezioni, cessa di essere latente per diventare dichiarata, Ford realizza un film che ha per protagonista sette donne. (Notiamo *en passant* che pure la sceneggiatura è di una donna: Janet Green, già sceneggiatrice di « La Zingara rossa » di Losey).

« Missione in Manciuria » anche per un altro aspetto si scosta dalle « abitudini » (per altro non rigorosamente infrangibili, vedi « La pattuglia sperduta » ['34]) di Ford: è interamente girato nel chiuso (degli studi) di una missione americana operante in Manciuria nel '35, e non nei consueti grandi spazi dell'ovest.

I pignoli potrebbero osservare che questa non è una novità; che in fin dei conti il fatto che Ford si sia chiuso ermeticamente nello stretto perimetro di una missione isolata — ma non poi tanto come vedremo — dall'esterno non è che l'ultimo e conseguente passo di quel cammino iniziato da tempo che lo ha portato a mostrarci paesaggi meno lirici e più « ristretti » e a ridurre gli esterni dei suoi film. Mi si consenta di non cercar di determinare se da un film con pochi esterni a un film che ne è totalmente privo ci sia un salto qualitativo o meno; mi si consenta invece di trarre da questa benedetta novità o non novità che sia (tanto più che a quest'ora si sarà già capito che delle novità in quanto tali non me ne importa nulla) qualche considerazione in merito alla « poetica » di Ford.

Evidentemente, come del resto è suo solito, il « vecchio » scherzava affermando di preferire i western per motivi di salute, per l'aria aperta, per le montagne lontano dallo smog (« Cinéma 61 », febbr. '61). Basta ricordare qualche suo film, per rilevare che dietro c'è una precisa scelta poetica: l'esigenza della creazione di un'atmosfera realistica che attribuisca un tono più veritiero alla vicenda narrata. Ora in « Missione in Manciuria » la caratteristica dello scenario — e non solo dello scenario — è non tanto di essere un interno, quanto di essere un interno ricostruito in maniera smaccatamente falsa, posticcia e antirea-

Biblioteca Gino Bianco

listica se ce n'è una. Quelle casupole orientali, quegli alberi che ci compaiono davanti agli occhi per gli 87 mn. di proiezione portano ancora incollato qualche brandello di tuta dell'operaio americano che ha appena finito di inchiodarli insieme. Ford, insomma, non ha abbandonato solo la Monument Valley, ma anche le preoccupazioni realistiche di cui le panoramiche della Monument Valley eranó il frutto e l'espressione. E l'aspetto interessante di questa *démarche* non è solo che Ford se la cava benissimo, che lo splendor del falso di questi scenari ci piace altrettanto dello splendor del vero dei precedenti; ma anche, e soprattutto, che questa scelta (o necessità) è (o è fatta diventare) del tutto funzionale alla vicenda narrata: favorisce l'illustrazione — e da parte dello spettatore la comprensione — di quel complesso intrigo di psicologie e di ideologie che movimentano lo schermo per i suddetti 87 mn.

« Il sesso, l'oscenità, la degenerazione, quelle cose non mi interessano » (cfr. « Cinéma 61 » cit.) dichiarò Ford. E, in « Missione in Manciuria », sesso, degenerazione e oscenità, anche se in senso più lato e in parte differente da quello della dichiarazione, sono abbondantemente presenti, tanto da costituire un po' i cardini del discorso.

Gli atteggiamenti della bigotta e repressa direttrice della missione — Agatha Andrews (Margaret Leighton) — nei confronti della giovane collaboratrice Emma Clark (Sue Lyon), hanno molto a che fare col sesso, come Ford ci mostra sin dall'inizio. E non solo perché denunciano chiaramente un'attrazione sessuale (non reciproca), ma anche perché sono il segno di una repressione sessuale che avrà modo di mostrarsi, in tutti i suoi annessi e connessi. Sino a che Aghata Andrews giungerà a gridare, fuor da inibizione, il suo disgusto verso il sesso, frutto d'inibizione. Il sesso gioca ancora un ruolo parimenti importante come spiegazione del comportamento isterico di chi gli ha attribuito il « giusto » peso e il « giusto » valore, nell'ambito del matrimonio s'intende; cioè nessuno, cioè, come dice Ford, l'errato peso e l'errato valore che la religione cristiana gli attribuisce. Come è appunto il caso di Florrie Pether (Betty Field), sposatasi da un anno e incinta di otto mesi e mezzo, perchè, come lei stessa ci spiega, secondo i canoni di Santa Madre Chiesa, la procreazione è la principale (e l'unica?) giustificazione del matrimonio e, quindi, di un certo particolare uso del suesecrato. D'altra parte è indubbio che una vita sessuale più normale — che però ahimé è solo un ricordo — è alla base dei maggiori equilibrio, efficienza e ragionevolezza della dottoressa Cartwright (Anne Bancroft), giunta alla missione, sempre secondo le sue dichiarazioni, non per spirito di sacrificio e di carità, ma perché, per motivi personali (una storia d'amore con un uomo sposato fallita) ha voluto lasciare gli USA e non ha trovato altro modo di guadagnarsi la vita.

E tra le componenti di questo equilibrio e in generi dei pregi del per-

Biblioteca Gino Bianco

sonaggio, Ford mette in prima fila, e *pour cause*, un aggressivo agnosticismo religioso che, al momento della verifica concreta dei personaggi, mostrerà tutta la sua validità e importanza; sia positivamente, nella misura in cui guiderà l'azione intelligente della dottoressa; sia per via negativa, nella misura in cui il suo inverso, la superstizione religiosa, non sarà capace di dare altra forza che quella che occorre per urlare nel terrore, incapace di qualsiasi azione efficace, qualche versetto della Bibbia a mo' di maledizione dei « barbari gialli » distruttori della missione, e a mo' di rabbiosa accusa all'operato della dottoressa. Insulti e maledizioni che faranno venire a galla, sia l'inadeguatezza della fede; sia la repressione sessuale su cui si fonda il « legittimo » scandalo per un'ennesima « illegittima » libertà della dottoressa (l'accettazione di soddisfare le voglie sessuali del capo degli invasori — Thunga Khan/Mike Mazurki — in cambio della salvezza degli altri componenti della missione); sia, infine, l'amore del prossimo per amor di Dio (l'amore del selvaggio per carità cristiana) per

I « gialli » e la direttrice della missione (Margaret Leighton)

Biblioteca Gino Bianco

quel che spesso — ma assai di rado al cinema — consciamente o inconsciamente, in effetti è: una variante ben mascherata del razzismo.

E' evidente che quanto qui ci racconta Ford non è sotteso da una precisa e generalizzabile posizione ideologica. In Ford è solo il risvolto psicologico di un personaggio a venir fuori; non la faccia complementare e per lo più nascosta di una certa ideologia. Tuttavia in « Missione in Manciuria » c'è un personaggio con tutte le più « buone volontà » missionarie che a un certo punto sputa fuori una buona dose di virulento razzismo. E poiché, *faute de mieux* tranne poche eccezioni, il cinema, non solo americano, ci ha costretti ad accontentarci del poco, in materia di antirazzismo, pensiamo che questo fatto possa essere sottolineato con un po' di enfasi. Tanto più che nei confronti di Ford le accuse — forse non completamente a torto — di razzismo non sono mai mancate, sino ad identificarlo — questa volta a torto — con alcuni suoi amici tipo John Wayne e Ward Bond.

In seguito agli accenni fatti alla vicenda si dirà, soprattutto a proposito della conclusione del film: ecco il melodramma. La dottoressa che accondiscende ai desideri del bruto invasore per salvare la vita degli altri. Si potrebbe pensare a qualche Maria Goretti in estremo oriente, tanto più che il film finisce con il suicidio della dottoressa. Ma il melodramma è evitato. Perché lo scioglimento dell'azione drammatica avviene nel vivo e nella « agitazione » dell'azione che, anche in questo film inchiodato tra quattro mura di cinta, è presente nella tipica funzione che Ford è solito assegnarle: elemento narrativo con funzione di verifica — nel momento e alla luce della prassi, appunto — dell'efficienza del carattere, della psicologia e dell'ideologia incarnata dai personaggi. Funzione che risulta particolarmente evidente in questo film a causa di una specie di divisione in due parti che lo caratterizza: quella del momento della calma (relativa) della vita quotidiana della missione, cui è demandato il compito di far risaltare le posizioni dei personaggi a livello « teorico »; quella del caos provocato dall'arrivo dei predoni in cui « si mostrano » gli esiti pratici delle psicologie e delle ideologie prima abbozzate. E l'azione interviene a chiedere una efficienza tutta americana, un comportamento pronto e immediatamente funzionale che non lascia certo il tempo per i toni e il lento rituale melodrammatico. Tanto più che Ford, da eccellente narratore qual'è, muta, in quest'ultima parte del film, la sua struttura narrativa, sostituendo all'andamento lineare del racconto precedente, un andamento accentuatamente ellittico. Ancora una volta gli elementi stilistici del linguaggio di Ford fanno sentire i loro benefici effetti, evitando dei pericoli in questo caso assai imminenti, data appunto la vicenda narrata.

In « Missione in Manciuria » c'è qualcosa di più del tradizionale, e talvolta un po' ambiguo, buon senso dell'idealismo fordiano. Anche se forse è solo un buon senso ad un livello un po' più elevato: non ancora

Biblioteca Gino Bianco

« scienza » (quella che distrugge il buon senso), ma neanche quello che di solito si chiama buon senso e che, in realtà, non è altro che insopportabile senso comune di tipica marca piccolo borghese. C'è il giovane mr. Lincoln (tutto buon senso, appunto) che si oppone al senso comune che spinge gli uomini della piccola comunità al tentativo di linciaggio. Ma c'è anche il buon senso terra terra, che però si fa perdonare, forse per la sua ingenuità facilona, forse perché dichiarato, senza voler apparire di più di quello che è. Che soprattutto, però, si giustifica perché si traduce in una serie di notazioni tra l'ingenuo e il superficiale che finiscono per avere, come conseguenza positiva, il benefico effetto di creare degli eroi di buon senso tanto diversi da quelli insensati che ci capita di incontrare sullo schermo. Ci sono molti motivi, e l'abbiamo visto, perché Ford sia spinto a fare della dottoressa Cartwright un'eroina, la portatrice fiera coraggiosa e generosa di un ideale che « assimilandola » ne faccia un individuo sovrumano, dal destino insieme sublime e tragico. Ma quel suo fallimento sentimentale con i suoi evidenti postumi; quel suo continuo bisogno di sigarette — che testimoniano insieme di un equilibrio difficilmente mantenuto e, per altro verso, il desiderio simpaticamente puerile di far dispetto alla direttrice che ritiene il fumo sconveniente per una donna; quella sbronza con evidente funzione riaggiustatrice di un equilibrio momentaneamente perduto (e forse qui c'è anche qualche elemento autobiografico, dato il noto valore « curativo » che Ford annette all'alcool); quel « sensato » consiglio di trovarsi un uomo, dato con ironia e bonomia insieme alla nevrotica e irrimediabilmente vergine Agatha; sono tutti elementi che contribuiscono a escludere « a priori » la dottoressa dalla categoria eroi.

Gli ultimi film di Ford sono diventati progressivamente più melanconici. I protagonisti trovano spesso la morte. In « Missione in Manciuria » l'eroina si suicida.

Il buon senso insieme al linguaggio adottato da Ford, abbiamo visto, impediscono una illustrazione melodrammatica del suicidio della Cartwright. Ma esso da una parte non è di solito « compatibile » con il buon senso mentre, da un'altra, se è vero che lo stile narrativo del finale chiude verso l'assunzione di certi toni, è anche vero che non giunge (e non lo può in linea di principio, del resto) a ridurre ad uno e a uno solo il significato possibile di questo gesto. Proprio il significato che Ford attribuisce a questo suicidio, le motivazioni che emergono, costituiscono un altro aspetto interessante del film.

Malgrado le apparenze, questo suicidio non è il frutto di un sacrificio: anche in questo suo ultimo gesto la dottoressa rimane fedele alle dichiarazioni dell'inizio del film: non è venuta alla missione per sacrificarsi. E, a ultima conferma di questa sua determinazione, beve il veleno quando Thunga Khan è già morto; quando, quindi, il sacrificio non è più necessario, cioè quando, appunto, il suicidio non può

Biblioteca Gino Bianco

più essere in nessun modo considerato un sacrificio. E' stato notato che nelle sequenze che narrano questo episodio la dottoressa assume una calma e una maestosità che ricorda le eroine di Mizoguchi: l'abbigliamento orientale, l'incedere e il gestire che la caratterizzano in quelle circostanze, richiamano certamente quelle eroine. Ma c'è, mi sembra, qualcosa di più, o di diverso. L'amarezza. Un'amarezza calma e controllata, venata di ironia nei confronti non tanto di Thunga Khan che le sta davanti, quanto nei confronti della situazione in cui si trova e in cui « è andata a cacciarsi ». Un'ironia che per il tramite della situazione particolare si estende alla vita e alle strane coincidenze di cui questa può essere composta; di cui è fatta. Una amarezza controllata, ma non sino al punto da impedire quell'ultimo gesto « incontrollato » con il quale butta via la coppetta da cui ha bevuto il veleno.

Si sa quanti elementi autobiografici siano rintracciabili nell'opera di moltissimi registi. E anche in questo caso sembra difficile negare che questa amarezza, così come si configura nelle sue sfumature e nel gesto finale, non sia una proiezione sullo schermo dell'amarezza che ha in sé il Ford di questi ultimissimi tempi. Ford, per il quale, sappiamo, fare film è tutto (« all my life » come ha dichiarato), sbotta sovente, a quanto ci dicono i suoi intervistatori, in affermazioni che testimoniano un'idea che lo ossessiona: « Posso fare tutto ciò che mi piace, perché d'ora in poi non girerò più film. Non me li lasceranno girare... Non me ne lasceranno girare altri » (cfr. *Positif*, n. 82, p. 18). Anche se l'amarezza che accompagna il suicidio della dottoressa Cartwright non fosse uno degli ultimi sentimenti, anche se quel gesto di stizza non fosse uno degli ultimi atti umani inquadrati da Ford, anche se, come ci auguriamo, « Missione in Manciuria » non sarà l'ultimo film di Ford, è difficile non ritrovare in quell'amarezza e in quel gesto qualcosa di doppiamente fordiano: del suo film e della sua condizione presente.

Piero Arlorio

MISSIONE IN MANCIURIA (Seven women) **rg.** John Ford; **scenegg.** Janet Green e John McCormick; **fot.** Joseph La-Shell (Metrocolor, Panavision); **dir. artistica** George W. Davis e Eddie Imazu; **scenogr.** Henry Grace e Jack Mills; **mont.** Otho S. Lovering; **prod.** Bernard Smith; **distr.** M.G.M.; **orig.** USA (1966); **con** Anne Bancroft (dott. Cartwright), Sue Lyon (Emma Clark), Margaret Leighton (Agatha Andrews), Flora Robson (miss Binns), Mildred Dunnock (Jane Argent), Betty Field (Florrie Pether), Anna Lee (mrs. Russel), Eddie Albert (Charles Pether), Mike Mazurki (Thunga Khan); **lung.** 90'.

Biblioteca Gino Bianco

Hawks e El Dorado

SEGNI DI RISCONTRO SU UNA VECCHIAIA FELICE

VARIAZIONI SUL TEMA. L'accusa astiosa di ripetersi, rivolta al più recente film di Hawks, è quantomeno idiota; forse che l'opera di Hawks non è fatta da un continuo, costante, perpetuo ritorno alle cose dette e narrate, a un modo di raccontare la cui fascinazione deriva, per l'appunto, dallo scavo fedele sulle ispirazioni della prima maturità, per approfondire, giocare, avanzare in mezzo alle acquisizioni fondamentali? Hawks, come Ford, come Dreyer, come Dovjenko e come i grandi autori di un'epoca intiera, e forse più di tutti loro, procede per piccoli passi, la cui caratterizzazione avrebbe dovuto essere evidente sin dai primi film sonori.

Prendiamo questo « El Dorado », film raffinato e squisito, trascinante e finissimo, grande film. Non somiglia forse come un mustang ad un altro a « Capitan Barbablù », « Avventurieri dell'aria », « Arcipelago in fiamme », « Il fiume rosso », e naturalmente « Il grande cielo » e « Un dollaro d'onore »? Del grande tema di Hawks, l'amicizia virile, è qui presente, come nelle opere citate, soprattutto l'elemento *solidarietà*, sopra quello *rivalità* che caratterizza invece un'altra lunga e splendente selezione di titoli: « La squadriglia dell'aurora », « Tigri del Pacifico », ovviamente « Rivalità eroica » e « La costa dei Barbari », « Ambizione », « Il mio corpo ti scalderà », eccetera. E il gusto della vita, l'amicizia, l'azione — tre cardini d'ogni western hawksiano — qui certo non mancano, unitamente a quegli elementi di commedia che l'humour dialogante e affettuosamente crudele, scintillante e popolare, mai « volgare », spande anche sulle opere più nere (« Scarface », « Il grande sonno », « Le vie della gloria »), ostile com'è ad una definizione troppo stretta del « genere », ligio com'è ad una costante autonomia. Cui bensì sfuggono per maggior caratterizzazione « a oltranza » le più morali delle sue opere, quelle che hanno scelto deci-

Biblioteca Gino Bianco

samente la strada della commedia. Sulle quali si veda avanti. L'humour hawksiano sbuca da ogni poro di pellicola e brilla da ogni situazione di quest'« El Dorado » in cui si riproducono, come paese ideale della geografia e della storia hawksiane, i contrasti, le situazioni, le prove, le schermaglie di un universo eminentemente virile. Il ruolo della donna in Hawks, su cui così tanto s'è scritto — con due donne al posto di una, e senza nessuna distinzione di merito tra la ragazza di saloon e la giovin pioniera, se non di saggezza; una sola, quell'Angie Dickinson avviata ad una bella maturità, commovente almeno quanto quella di una Janet Leigh, interferiva col quartetto d'età del « Dollaro d'onore », e conquistava l'adulto per sola forza di testardaggine e sopportazione, di accanimento convinto: si guadagnava il proprio posto, comunque di second'ordine, a fianco di Wayne, l'uomo dei quaranta, ma *dopo* l'adolescente che s'atteggia e che ha da imparare, il trentenne caduto e che deve ritrovarsi, il settantenne petulante e così tenero.

Prima divagazione: la donna come civiltà e castrazione. Non c'è scampo: la donna ha quattro volti, apparentemente simili, e comunque logicamente conseguenti, nella filmografia di Hawks: è la bella intrigante che vuol distruggere (Louise Brooks, Miriam Hopkins...) una grande amicizia, e che è spazzata via nel finale; è la bella non intrigante (Jean Arthur, Joan Crawford...) che si preoccupa di non distruggere l'amicizia e l'uomo, e riesce a passare dall'uno all'altro di due amici cosciente della prevalenza dell'amicizia sull'amore; è la disincantata spiritosa che si dimostra magnifica collaboratrice (Laureen Bacall) o sa imporsi senza impicciare (Angie Dickinson...). Ma in « El Dorado », nonostante la certezza del connubio di Wayne con la ragazza del saloon, il finale non può che mettere in scena i due protagonisti del film, poiché loro, in un mondo che non ha rinunciato all'avventura, sono i due eroi, e la vera coppia del film. Siamo sempre sul terreno dell'azione, dell'avventura, del rischio, in cui la donna sente la sua inferiorità di fronte all'uomo e l'accetta. L'universo (dei film bellici, polizieschi, avventurosi, western) è un universo eminentemente virile. La donna vi ha posto solo se accetta questa realtà, e vi si adegua intelligentemente. Solo se il suo posto se lo sa guadagnare. Ma siamo ancora in un mondo ideale, o in un mondo passato, o in un mondo straordinario (come nei film di guerra) che però non ha troppe somiglianze con la vita normale.
Nella vita normale, cioè nella civiltà americana contemporanea, la donna ha il sopravvento, l'uomo è sussidiario, l'iniziativa e l'avventura sono assenti o non sono più sua prerogativa. I film sociali di Hawks, sono le commedie. I film crudeli di Hawks, sono le commedie. I film misogini di Hawks, sono le commedie. E' bene insisterci, ed insistere ancora sull'equivalenza donna castratrice - civiltà di massa, poichè essa è in Hawks fondamentale, e non individuarla è perdere il

Biblioteca Gino Bianco

succo della sua riflessione, la forza della sua critica, non confinata ma certo potenziata, prediletta, nelle commedie. Ovviamente, quest'equivalenza non è tale da portare alla banale conclusione: il mondo è delle donne; i riferimenti più sottili, per individuare le ragioni di questa misoginia nel contesto dell'organizzazione sociale del capitalismo avanzato, non mancano. Hawks, uomo dell'ottocento, uomo libero (corridore automobilistico, aviatore, gran cacciatore e viaggiatore) secondo gli schemi di un'America pionieristica, reagisce come può alla oppressione di un sistema appiattente, e la sua reazione è innanzitutto quella prima, istintiva, dell'uomo che si vede privato delle sue prerogative, e *perciò stesso* assoggettato tra gli altri, ridotto dal sistema a impiegatuzzo o numero, in pantofole insomma, e pronto a subire la sua più generale castrazione anche sul terreno più specifico della virilità, nella sua chiave sessuale. Rosalind Russell, Marilyn Monroe e Jane Russell (l'una bionda e frigida, prototipo della caccia all'oro; l'altra mora e sensuale, prototipo della caccia al maschi — ne « Gli uomini preferiscono le bionde »), Carole Lombard, Katherine Hepburn, la coorte di disinibite fanciulle de « Lo sport preferito dell'uomo », dominano e schiacciano il professore e l'impiegato e il commerciante, che abbia i tratti di Cary Grant, e la sua vana difesa ironica, e quelli di Rock Hudson, e la sua assoluta e molliccia inadeguatezza totale...

Lezioni di regia. Come « Hatari », « Acque del Sud » e « Lo sport preferito dall'uomo », « El Dorado » rappresenta nella filmografia hawksiana uno dei film più spezzettati, punteggiati, progredenti per piccoli tocchi e scenette con una certa individuale autonomia, sulla linea retta della velocità. Fu proprio Hawks a battere nel '23 il record di velocità in linea retta in aereo; sa come fare, ma ignora le ricette. La sua ricetta, se una ce n'è, è quella della scontentezza della ricetta, della perenne trasformazione, appunto per piccoli tocchi, nello stesso film o tra un film e l'altro, pur nell'arco fondamentale di un'opera « chiusa », di un autore che non ha stimoli straordinari da proporre ed aprire, ma solo riflessioni ulteriori sulla base di una ben stabilita idea della vita. Il paragone con « Un dollaro d'onore » è dei più istruttivi, proprio perché conferma questo piano coerente. Il discorso *finito* di Hawks è tuttavia sempre sorprendente per la sua azione di scavo e di inversione, di ambiguità nella chiarezza che gli è propria. Tanto quel film era stretto in un tempo e in uno spazio precisi (pochissimi esterni, un solo campo d'azione, due o tre ambienti massimo: il salôon, la prigione, la strada, l'albergo) e in un'evoluzione drammatica concentrata e accanita, tanto rissoso e divagante, balzellante e sciolto è « El Dorado », in cui tutti gli elementi dell'altro vengono sfasati, ampliati o ristretti, quasi che Hawks abbia tutto fatto di proposito, anche se mai si ha l'impressione del preordinato, dell'espediente, piuttosto quella di una vivace opera di vivificazione e sottilissimo allargamento. Le costanti, oltre ai temi, stanno proprio in quella ironia dei

Biblioteca Gino Bianco

personaggi nei confronti di se stessi e dei loro sentimenti, in quel rifiuto del magniloquente e del melodramma (ah! orrori del western italiano), in quell'accentramento minuzioso ma soffice e avvertibile solo nell'insieme e non nel particolare, di una concentrazione diversa attorno a un tema nuovo, o almeno portato innanzi con più rilievo, che è il tema della vecchiaia.

La vecchiaia, ça existe. Nel mondo ideale di Hawks, la vecchiaia ha sempre avuto un posto onorevole e altamente simpatico, caratterizzato sì da alcune (ironico-affettuose) qualità-difetti, ma pur sempre in un ruolo attivo, e tutt'altro che patriarcale. Il ruolo di un eguale, un po' meno vigoroso, con qualche ritegno in meno, ma comunque quello di un pari che ha il suo posto e la sua necessità. Walter Brennan, Arthur Hunnicutt, come prototipi. Ma ora a quell'età vanno rapidamente avvicinandosi anche gli Wayne e i Mitchum; Hawks è nato, lui, nel lontano '96. L'arco sta per chiudersi, e però la stessa imperturbabile sanità sembra muovere questi personaggi, questo regista e le loro azioni. Senza retorica dell'età matura e senza nessun elemento di esaltazione o di abbassamento della vecchiaia, Wayne trasmette a Ricky Nelson o a Jamen Caan quello che sa, e guida il coetaneo Dean Martin o Robert Mitchum all'acquisizione della sua stessa serenità, oltre le « cadute » del dubbio, dello scontro dei sessi, della perdita di fiducia. Le stampelle, i reumatismi, i riflessi meno pronti, divengono così — al limite — un nuovo elemento negativo da tener presente nella lotta quotidiana di agguati e di sfide. Ma non ragione di auto-commiserazione o di rincretinimento. La più feroce delle commedie di Hawks, « Il magnifico scherzo », cos'era infine se non

Biblioteca Gino Bianco

una ridicolizzazione sfrenata della paura della vecchiaia? Gli eroi di Hawks, Hawks stesso, si avviano verso la morte senza temerla, considerandola come un compimento inevitabile, che d'altronde è stato così spesso sfiorato, col quale si ha una tale familiarità, il cui rischio è così scontato, che esso finisce per essere un elemento di imprevisto di più, come gli altri, alla pari degli altri. Per questo l'amicizia e la pietà, non provocano mai il pianto sul morto: quel che è capitato a lui, poteva capitare all'altro, e allora il comportamento reciproco sarebbe stato necessariamente lo stesso. Si confrontino in proposito la lunga scena dell'uccisione del ragazzo ad inizio di film, con quella di « Avventurieri dell'aria » in cui Mitchell ferito, chiede a Grant di dirgli la verità sulle sue condizioni. Grant lo fa, con estrema precisione, e senza giri di frase o tentennamenti. La morte non tollera, più della vita, la menzogna. Si confronti infine « El Dorado » con il Peckinpah di « Sfida nell'Alta Sierra », e si vedrà quanto più diretto, sbrigativo, preciso, è il rapporto di Hawks con la vecchiaia e la morte degli eroi. Proprio perchè Hawks non insiste, non lamenta, e dà per scontato. Senile, Hawks? Che affermazione ridicola! E forse, poi, che la vecchiaia non esiste? non può essere un altro argomento di narrazione o di canto? non può cantarsi essa stessa?

Seconda divagazione: Hawks in Vietnam. Il mondo di Hawks è un mondo *irrealistico*, salvo che nelle commedie. Di qua la vita eroica, di là la vita borghese. Di qua il prevalere (positivo) dell'uomo, di là quello (negativo) della donna. Di qua, soprattutto, una ideale filosofia della vita e dell'azione che risale, bon gré mal gré, ad un'epoca finita, ormai astratta. La vita eroica, la frontiera, sono scomparse. Restano così al regista che in essa si è fatto, per essa si è fatto, di essa si è imbevuto, le sole soluzioni *attuali* dell'avventura, nei *marginali*, come in « Hatari! » o, altrimenti, sul piano delle esperienze collettive, quella dell'avventura *di guerra*. E su questo piano, come e più che i suoi grandi coetanei i Ford gli Walsh, la falsa coscienza di un americanismo a-retorico, schietto, attivo, trascinante e senza dubbi, si presenta con tutto il suo *fascino*, tutta la sua *ambiguità*: *tutto il suo orrore*. L'efficienza del lavoro ben fatto, e più che lavoro eroico lavoro libero, scelto in situazioni libere dall'uomo semplice e diretto che non si pone domande sulla giustizia o ingiustizia di quel che fa, convinto com'è che i suoi ideali siano la giustizia in assoluto. La fedeltà alla scelta compiuta una volta per tutte. La sicurezza del giusto, insomma. Che *debbono necessariamente* esprimersi nell'azione, e dunque, oggi, nella guerra. Senza mai riflettere al torto e alla ragione, e alle motivazioni più profonde. La salute americana, diviene così *necessariamente* la morte altrui. Il sergente York tirava al tedesco (con atroce parallelismo) con lo stesso gusto sportivo con cui tirava al tacchino sulla piazza del villaggio nei giorni di festa. Pancho Villa faceva la rivoluzione (unico esempio di attività rivoluzionaria nella filmografia di

Biblioteca Gino Bianco

Hawks), per scaricarvi i suoi umori vitali e la sua frenesia di movimento. Il dovere, per quanto in sordina, guidava i combattenti e gli aviatori. Con la stessa imperturbabile salute, Hawks si appresta a girare un film sul Vietnam, visto ovviamente da parte americana, come nuova occasione di dovere dell'eroe, per quanto quotidiano, di Hawks, al servizio non tanto di una patria o di un'idea, quanto di una concezione americana e « virile » dell'esistenza, senza più. La destinazione e il compimento dell'uomo sono nell'azione. Chi si piega, chi cede al dubbio e all'incertezza, allo scrupolo o al rimorso, è presente nella filmografia di Hawks con il personaggio alla Mitchum-Martin degli ultimi film, controaltare a quello di Wayne, e prima coi momenti di esitazione, presto superati, dei protagonisti positivi. Caduto nel peccato, che è in fin dei conti *il dubbio*, Mitchum va aiutato a risollevarsene, per acquistare nuova sicurezza, e dunque nuova efficienza. L'eroe viene messo in campo nei suoi istanti di dubbio, di freno, in rapidi brani che contano tra le cose più belle dei film di Hawks, ma per vederli superati nella ritrovata fiducia e assenza di paura, cioè, per Hawks, maturità. Ma è evidente che quest'itinerario morale (morale, e mai moralistico) è l'inverso di quello che ci interessa e ci stimola oggi, è l'inverso della rivoluzione, l'inverso della libertà. Hawks, uomo d'altri tempi, è stato sopravanzato dai registi della crisi (i Kazan, i Brooks) e del dubbio; o dai negatori off-Hollywood. Resiste, gran vecchio, perché egli, con Ford, è *il cinema*, ovvero la prima e fondamentale concezione del cinema come azione. Ma la sua morale di quest'azione è oggi indifendibile. Il suo fascino (l'azione, l'humour, la carica morale basata su una concezione che non può, nelle sue linee di fondo, non suscitare la nostra *nostalgia* per un mondo chiaro di naturalezza e movimento, e senza dubbi appunto) continua ad aver presa. Ma il nostro non è più un mondo così semplice e chiaro, ed Hawks non è più, né forse lo è mai stato — lui, quintessenza di un'America così amata, l'America dell'infanzia — nostro contemporaneo. Mitchum ammaccato, triste, sfinito che si aggira testardo per il villaggio nelle più belle scene del film alla riconquista di una solidità perduta, del paradiso perduto delle certezze, ci è tanto più vicino, ci par tanto più nostro nella sua umanità del dubbio dell'imperturbabile Wayne, simile a se stesso sempre, contento di se stesso sempre. Tanto simile all'immagine che il presidente Johnson si fa di se stesso nei più audaci dei suoi sogni notturni.

Goffredo Fofi

EL DORADO **rg.** Howard Hawks; **sogg.** dal romanzo « The stars in their courses » di H. Brown; **fot.** Harold Rosson (Technicolor); **scenogr.** Hal Pereira, Carl Anderson, Robert Benton e Ray Moyer; **mus.** Nelson Riddle; **mont.** John Woodcock; **prod.** Howard Hawks e Paul Helmick; **distrib.** Paramount Pictures; **orig.** USA (1966); **con** John Wayne (Cole Thornton), Robert Mitchum (J. P. Harrah), James Caan (Mississipi), Charlene Holt (Maudie), Michèle Carey (Joey), Arthur Hunnicutt (Bull Thomas), Paul Fix (« Doc » Miller), R. G. Armstrong (MacDonald), Edward Asner (Bart Jason), Christopher George (Nelse McLeod).

Biblioteca Gino Bianco

OMBRE ROSSE è in vendita nelle seguenti librerie

Abano Terme
Abano Libri

Bari
Libreria Cravero

Bologna
Libreria Feltrinelli
Libreria Palmaverde
Libreria Zanichelli

Cagliari
Libreria Murru

Catania
Agenzia Einaudi
Libreria « La cultura »

Cosenza
Circolo « Mondo nuovo »

Cremona
Libreria La Rataela

Firenze
Libreria Feltrinelli
Libreria Marzocco
Libreria Petrai

Genova
Libreria Feltrinelli-Athena
Libreria Vallardi

Milano
Libreria Algani
Libreria Castrolli
Libreria Corsia dei Servi
Libreria Di Brera
Libreria Feltrinelli
Libreria Internazionale Einaudi
Libreria S. Babila

Modena
Libreria Rinascita

Napoli
Libreria G. Colonnese
Libreria A. Guida
Libreria Minerva

Padova
Libreria Zannoni

Parma
Libreria Universitaria

Palermo
Libreria Flaccovio

Roma
Libreria Einaudi
Libreria 4 Fontane
Libreria Rinascita
Libreria Tombolini e C.
Libreria Feltrinelli

Savona
Libreria dello Studente

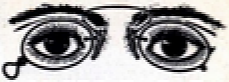
Siena
Libreria Bassi

Torino
Libreria Hellas
Libreria Stampatori

Trieste
Libreria Internazionale Minerva
Libreria Tergestum

Taranto
Libreria Filippi

Venezia
Libreria El Fontego



HELLAS

libreria internazionale

anglo american book shop

**torino
6 via bertola
tel. 546.941**

la *prima* libreria italiana specializzata in manifesti

Biblioteca Gino Bianco

Luis Bunuel
Ancora una volta il genio e il saggio,
quale viene fuori
da una lunga intervista, in cui parla di se stesso,
la sua vita e i suoi film
i rapporti con la cultura di lingua spagnola
e i nuovi registi,
e da una minuta analisi
di "Bella di giorno"

Quale cinema?
Alcune esperienze di punta
del cinema contemporaneo:
Godard,
lo sperimentalismo tecniche e le idee
in "La cinese"
Il grottesco erotico politico di Bellocchio
La negazione assoluta
dello spiritualismo di Bresson
Pasolini, il mito di Edipo
e il cinema di poesia
La Grecia, tra Genêt e il populismo
nei "Pastori del disordine" di Papatakis
Antonioni
ad una nuova tappa con "Blow up"
del cinema dell'alienazione

Il cinema americano
della "falsa coscienza"
I grandi dell'azione: Ford e Hawks,
che con la loro vitalità incarnano il fascino
dell'americanismo

L. 300

Biblioteca Gino Bianco